الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

النقد الجديد
ديفداس.. الرواية الهندية الأبرز
من صور القمر في الشعر العالمي
غونتر غراس.. ضربة شعرية موجعة
استقبال المصطلح السردي في ترجمة
كتاب "شعرية النثر" لـ تزفيتان تودوروف



ونقرأ لـــ :

نيما يوشيج
وكاثرين مانسفيلد
ووليم دين هاولز

ونقرأ عن :

بابلو نيرودا
ورومان رولان
وديفيداس
وج. ك. رولينغ
وباولو كويللو

العدد (183) صيف 2020

الآداب العالمية

فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 183 صيف 2020 السنة الخامسة والأربعون

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي

في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها،

وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

اتحاد الكُتّاب العرب

دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل

ص.ب 3230 ـ هاتف 6117240 ـ 6117241

E-mail: awuworldliterature@gmail.com

المراسلات باسم رئيس التحرير

دعــوة

إلى السادة الزملاء الباحثين والمترجمين المحترمين:

تنوي مجلة «الآداب العالمية» نشر ملف عن:

الأدب الفرنسي المعاصر

يرجى من الراغبين في المشاركة إرسال موادهم

مرفقة بالنص الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة)،

على البريد الإلكتروني :

awuworldliterature@gmail.com

شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيَة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تُنشر.

الاشتراكات السنوية:

- أعضاء اتحاد الكُتّاب العرب	400 ل.س
- الأفــراد داخل ســورية	600 ل.س
- المؤسسات داخل ســورية	2700 ل.س
- الأفــراد في الدول العربية	3000 ل.س أو 200 $
- المؤسسات في الدول العربية	10000 ل.س أو 250 $
- الأفــراد في الدول غير العربية	10000 ل.س أو 300 $
- المؤسسات في الدول غير العربية	15000 ل. س أو 350 $

الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

ثمن النسخة: (150) ل.س داخل القطر ـ (320) ل.س خارج القطر

الفهرس

شـــــرفات

رئيس التحرير
بديــع صقّــور



تحت سماء الأنين

قريباً من ضفاف اليتم.. فوق شواطئ الحزن يعلو الأنين وعلى وجهه الكثير من غبار الحروب

قريباً من ضفاف الغيم.. تعالوا ننصب أرجوحة للأطفال اليتامى والمشردين.. نعلّقها بأغصان النجوم.. نتأرجح معهم، نغني ونرقص سوية فوق صخور التلال المتعبة..

قريباً من ضفاف الغيم، وقبيل رحيله بأربع سنين في ذروة الحرب على وطنه سورية، كان يقول:

«أخشى أن تضيع هذه البلاد التي أنتمي إليها» .

سيد «جورج» السا كن بيت السماء.. كن مطمئناً بأن البلاد التي كنت تنتمي إليها، ستتعافى، وستجرف الطحالب التي طفت على ضفافها وتجذّرت في أعماق خضرتها..

سيد «جورج» لتهنأ روحك المسافرة على بساط الغيم.. تنزه هناك ما شاء لك من المقام في بساتين النجوم. سيد «جورج» وإذا ما مررت من فوق البلاد التي كنت تنتمي إليها، لوّح لها، وقل: عليك السلام.

***

- **بندقية في المطبخ:**

رجل «يمرُّ حاملاً رغيف خبز على كتفه»

وآخر «ينظف بندقيته في مطبخه...

ما قيمة الحديث عن الغيب»؟!

وآخر أيضاً «يقتحم صدري وفي يده عصا.. فهل يمكن التحدث بعد ذلك عن سقراط إلى الطيب»؟!

أنت الحامل رغيفاً على كتفك، حاذر أن تطلب زيتوناً أو زعتراً لأطفالك من الذي ينظف بندقيته في مطبخه..

وأنا الذي يقتحم صدري آخر، وفي يده عصا، لن أحدثه عن سقراط...

الصديقان.. حامل الرغيف، وأنا المقتحمة صدره بعصا.. أوصيكما:

أنت لا تقرب من مطبخ من ينظف بندقية، وأنا سأبتعد عن ذاك الذي يريد أن يقتحم صدري بعصاه.

***

- **التوحيدي :**

منذ قرون بعيدة.. قال التوحيدي في «العيارين»:

عصائب يسودون وجوههم.. يحرقون وينهبون ويسلبون.. قبيل الحرب وجوههم سوداء.. وبعد الحرب وجوههم سوداء.. آيه! يا توحيدي.. كثُر النهابون والعيارون.. لم يعودوا فتياناً.. صاروا جيوشاً ودولاً ومرتزقة.. يغارون على الشعوب والأوطان الآمنة.. ينهبون ويسلبون.. يحرقون ويقتلون ويغتصبون كل جميل باسم الحرية والسلام..

***

- **«الونزو الطيب»**

عندا كان «دون كيخوتي» يحتضر، حاول رفيق رحلته الطويلة، في محاربة طواحين الهواء «سانشوبانثا» أن يخفف عنه، قائلاً: «إنهم سيذهبون عما قريب في رحلاتهم الفروسية، فيجيبه «دون كيخوتي»: كلاّ.. لقد انتهى ذلك إلى الأبد، وإنني أسألك الصفح، فلم أعد «دون كيخوتي» لقد عدت «ألونزو الطيب» كما كانوا يلقبونني في وقت ما.

حاربت طواحين الهواء، فاعتذرت عن حربك.. والذين قتلوا ونهبوا وسرقوا، وأشعلوا الحروب، وجاهدوا في النساء والأطفال، والغابات والأوطان، عندما توافيهم آجلاهم، ولحظة احتضارهم، لا أظن بأن أيّ منهم سيعتذر عن أي جرم اقترفه..

سيعتذرون.. لحظة الاحتضار.. ولكن لمن؟!

***

• وجبة إنكليزية:

ـ آخر حكام الهند «جهادر شاه» عام 1862 قدّم له الإنكليز وجبة غذاء، فلم رفع الغطاء عن طبق الطعام.. وجد رؤوس أبنائه..

وهل كان «جهادر شاه» ساذجاً إلى درجة أنه لم يكن يعلم بأن أخلاق الإنكليز لن تصل إلى هذا المستوى من الكرم والسخاء في قتل الأبناء والشعوب؟!

ـ سكان جزيرة «كوني آيلاند» الأصليين، وضعهم الأمريكان البيض في حظائر «حديقة الحيوان» ضمن أقفاص للمشاهدة والترفيه في بعض المدن الأمريكية عام 1900.

هل جميع الأمريكيين يشعرون بالفرح، عندما يشاهدون هكذا حظائر، من تصميم وإبداعات «جنرالاتهم» الأعزاء؟!

ـ «لا تصارع خنزيراً في الوحل»

قالت له أمه: إياك والاقتراب من الموحلة إذا رأيت فيها خنزيراً.. لا تشمر عن يديك وساقيك وتستعد للنزول إلى الموحلة لمصارعة الخنزير.. حتماً.. سيصرعك، ولن تقدر على غلبته..

ابتعد.. ابتعد يا ولدي عن الأماكن الموحلة والتي تغصّ بالخنازير والتماسيح..

ابتعد.. ابتعد.. وهناك على ضفاف الأنهار.. تحت شجر الغابات، فوق الهضاب العالية.. غني للحب والسلام والأزهار.. والشمس.

ـ بعد هزيمة 1967، قال «ليندون جونسون» رئيس أمريكا: «على العرب أن يبتلعوا ألسنتهم في حلوقهم، ويقبلوا بالحياة في هذه المنطقة، تحت قيادة إسرائيل ورعاية أمريكا»

مع مطالع هذا القرن.. ما قبل الذي اسميتموه الربيع العربي.. بدأ بعض العرب بابتلاع ألسنتهم في حلوقهم، وقبلوا بالحياة تحت نعالكم.. يقدمون الطاعة والولاء لإسرائيل، وبرعاية كريمة من قادتكم وعلى رأسهم «ترامب».

ـ «الظلم مؤذن بخراب العمران» قالها «ابن خلدون» منذ قرون... وها هو الظلم يزداد طغياناً.. مخلفاً الخراب والدمار على هذه الأرض.. إنهم الظَّلاّم الذين يبشرون بخراب العمران وتقويض الحياة.

ـ «غيلان الدمشقي» قطعت يداه، ورمي به أمام باب بيته في الشام، ثم قتل.

«معبد الجهني» القائل بالحرية الإنسانية.. أول من تكلم عن القدر في زمن الصحابة، أعدم قتلاً عام 699م في دمشق.

ـ «غيلان» تتلمذ على يد «معبد».. والاثنان قتلا وعذّبا طويلاً وصلبا حتى تساقط لحمهما، ولم يتبقى سوى العظام، فانزلت ورميت إلى أعماق النهر..

«غيلان» لم يسرق مداً من القمح، و»معبد» لم يؤذ وردة... إذن لماذا قتلاً، كلٌّ من «غيلان» و»معبد»؟؟!!

• وصايا في أغنية:

«كن صالحاً.. لا تسرق.. لا تلمس ما لا يخصُّك... دعْ كلَّ شيء في مكانه، وكن صالحاً»..

«نم.. نم يا صغيري، فالليل يرخي سدوله، والساعة قد أتت، وغداً يجيء النهار..

نم.. نم.. فستصبح قوياً، بينما أمك سينحني ظهرها..» بعد أن يمضي النهار وتغرب شمس العمر..

«نم.. نم يا صغيري»

«أغنية أم لابنها من العصر البدائي»

هكذا غنتْ تلك الأم البدائية..

وهكذا أوصتْ.. وفي عصرنا هذا.. الكثيرات من الأمهات..

ما الأغنيات التي يغنينها في زمن تطاحنت فيها الجيوش.. وعمّتْ فيها الحروب والأوبئة والخراب وحلَّ الخريف.. وعمَّ الظلام.. وابتعد الربيع؟!..

وآه... يا ربيع العالم.. أيها الربيع المبتعد... هل لك أن تسعف أمهات هذا العصر على إبداع أغان جميلة، كي يهدهدن بها قلوب صغارهن الراقدة فوق أسرة السماء..

«نام... ونام.. نام يا الله تنام... تدبحلك طير الحمام..

روح يا حمام لا تصدق.. بضحكلك عصغيري تينام، ونام.. نام يا الله.. ينام.. يا الله ينام».

جورج طرابيشي: مفكر وناقد ومترجم سوري، من مواليد حلب 1939 رحل عام 2016 في ذروة الحرب على وطنه سورية.. من كتبه: نظرية العقل.. إشكالية العقل العربي

أبو حيان التوحيدي: فيلسوف متصوف وأديب من أعلام القرن الرابع الهجري عاش حياته في بغداد وتوفي في شيراز «إيران» 923 ـ 1023م.

بطل رواية «دون كيخوتي» للكاتب الإسباني ميفيل دي سرفانتس سابيدرا 1547 ـ 1616م.

«ليندون جونسون» رئيس أمريكا السادس والثلاثين من عام 1963 ـ 1979 و»ترامب هو الرئيس الأخير لأمريكا منذ عام 2016.

ابن خلدون من أهم المصادر للفكر العالمي، كتابه: «العبر وديوان المبدأ والخبر في معرفة أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر». ومن كتبه: مقدمة ابن خلدون ولد في تونس 1332 وتوفي في القاهرة 1406.



غونترغراس:
ضربة شِعرية موجعة

أحمد جرادات

كاتب وباحث وأديب من الأردن

في عددها الصادر في 4 نيسان/أبريل 2012 نشرت صحيفة «سودوتشي زيتونغ» الألمانية قصيدة نثر للشاعر الألماني الشهير «غونتر غراس» بعنوان «ما ينبغي أن يُقال»، وجَّه فيها نقداً صريحاً وبلغة مباشرة إلى إسرائيل في مناسبة تسليمها غواصة نووية من قبل بلده ألمانيا، وعُدَّت حدثاً نادراً ومهولاً في ألمانيا على وجه التحديد وفي الغرب والعالم على وجه العموم، بعد صمت طويل حافظَ عليه حتى بلغَ من العمر عتيّا.

«غونتر ويلهلم غراس» المولود في عام 1927، روائي وشاعر وكاتب مسرحي وفنان غرافيك ونحات، يُعدُّ من الكتاب الأكثر شهرة في ألمانيا [حتى تاريخ نشر قصيدته الشهيرة المشار إليها آنفاً ـ توفي في أبريل/نيسان 2015]. وقد حاز غراس على جائزة نوبل للآداب لعام 1999 «على الدور الذي نهض به أدبه كضمير أخلاقي لبلاده بعد الحرب العالمية الثانية وكمجسِّد «للكفارة» الوطنية عن جرائم النازية المشينة. فوصفته الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل بأنه الكاتب الذي تُصوِّر حكاياته المرحة السوداء الوجه المنسي للتاريخ. ويُصنَّف أدبه بأنه جزء من الحركة الفنية المعروفة باسم «التصالح مع الماضي». ويشار إلى أن روايته الأبرز1959 ، The Tin drum، التي وصفتْها الأكاديمية السويدية بأنها تُعتبر الولادة الثانية للرواية الألمانية في القرن العشرين، تغطي الفترة الممتدة بين العشرينيات والخمسينيات من القرن المنصرم، وقد أفاضت الرواية في فضح جرائم النازية.

• لماذا صمتَ غراس؟

سكتَ غراس عن الكلام غير المُباح جُلَّ عمره، حتى نيسان/أبريل 2012، عندما بلغ الرابعة والثمانين من العمر وأراد أن يتكلم، كان في فمه ماء آسنة يستحيل عليه أن يبتلعها لأن ذلك سيكون بمثابة انتحار بتجرُّع السم، فقرر أن يبصقها. لم يكن بوسع غراس الكلام، لأن سيفاً بتاراً كان مصلتاً على عنقه، وعقوبة النطق جاهزة ومعروفة، «معاداة السامية»، بكل ما تنطوي عليه هذه التهمة من ترهيب في ألمانيا تحديداً وفي أوروبا والغرب عموماً. وكان يدرك أن أصله الألماني والجريمة التي التصقت ببلاده ولطَّخت سمعتها وتاريخها، وظلَّ كابوسها يلاحقها في صحوها ومنامها «الهولوكوست اليهودي» سيمنعان إسرائيل والعالم من قبول الحقيقة التي سينطق بها.

« لماذا ألوذ بالصمت؟ لماذا صمتُّ طويلاً
عمَّا يُمارَس بكل وضوحٍ من ألعاب حربٍ
لن نكون فيها، نحن الناجين، في أحسن الأحوالِ
وفي نهاية المطافِ أكثر من هوامش.
لماذا نطقَ غراس؟

يجيب غراس في متن قصيدته عن هذا السؤال الكبير والحاسم، فيقول إنه قرر أخيراً أن يتخلص من الماء التي تملأ فاه، وأن ينطق «الجوهرة»:

ـ لأنه أحسَّ بأن صمته الذي ظل جزءاً من صمت العالم بأسره ليس سوى كذبة كبرى مخجلة تُدينه أكثر مما تشرِّفه

ـ لأن بلاده التي ما انفكت تنوء تحت كابوس «الهولوكوست» ستسلِّم إسرائيل غواصة أخرى تحمل رؤوساً نووية، كصفقة أو كفَّارة أو تعبير عن تأنيب الضمير الوطني والشعبي، بهدف تدمير بلد آخر ـ إيران ـ وإبادة شعبه، مع أنه لا يملك قنبلة نووية، في حين أن إسرائيل تملكها منذ زمن بعيد، ولا يجرؤ أحد على ذكرها لأن الخوف أصبح سيد الأدلة.

ـ لأن بلاده ألمانيا ستصبح بذلك متواطئة ومصدِّرة لجريمة شاملة متوقعة، يستحيل العودة عنها إذا وقعت ولا يمكن أن تمحوها الأعذار أو الذرائع لأنها ستكون قد أبادت شعباً كاملاً، وهو الشعب الإيراني، وأشعلت حريقاً عالمياً هائلاً لا يمكن إطفاؤه أو التحكم بآثاره أو حتى التنبؤ بنتائجه.

ـ لأنه بلغ الرابعة والثمانين من العمر، ولم يبقَ في محبرة الكتابة سوى قطرات حبر قليلة وفي سراج العمر إلا نقطة زيت. وإذا لم يقل ما ينبغي أن يقال الآن وهنا ـ في هذه اللحظات وفي ألمانيا ـ فقد لا يتسنى له قوله أبداً لأن أوانه يكون قد فات لأنه سئم من نفاق الغرب، ويحدوه الأمل في أن يسهم قول الحقيقة في تحرير آخرين من ربقة الصمت، وفي دفع المتسببين بالخطر إلى نبذ العنف والامتناع عن العدوان باستخدام السلاح النووي. وبهذا فقط يمكن برأيه تقديم المساعدة للفلسطينيين والإسرائيليين على السواء، بل للعالم بأسره.

• ردود الفعل

ليس مستهجناً أن تكون قصيدة «غراس» قد قدحت زناد حريق هائل وأثارت عاصفة هوجاء أو تسونامي جارف، كما وصفَه بعض المعلقين في داخل ألمانيا وخارجها، من أوساط اليمين واليسار على السواء، ناهيك عن الغضبة العرمرية الصهيونية، إلى حد إعلان الحكومة الإسرائيلية غونتر غراس شخصاً غير مرغوب فيه، بعد أن كان يُشار إليه على أنه يمثّل «ضمير ألمانيا» و«معلم ألمانيا». ونُشرت مقالات وتعليقات هجومية

لا حصر لها في معظم صحف العالم، حتى أن صحف الإثارة والموضة أدلت بدلوها في شأن هذا «المارق».

إن هذا الهجوم الكاسح على غراس غير مستهجن ولا هو بجديد في مثل هذه الحالة، لكن الجديد والأهم واللافت هو ارتفاع أصوات تتراوح بين متفهمة ومتعاطفة ومتضامنة ومؤيدة علناً له، وتجرُّؤ أصحابها على الدفاع عنه:

فهذا «كلاوس شنايك»، رئيس أكاديمية الفنون في برلين، يرى أنه يجب أن يُتاح لكل إنسان حرية التعبير بصراحة وانفتاح عن آرائه، وينبغي عدم إدانته ونعْته بأنه «عدو لإسرائيل»، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بمؤلف الرواية الألمانية الشهيرة The Tin Drum التي تدور حول الحرب العالمية الثانية ونشوء النازية. ويعرب شنايك عن قناعته بأن إلصاق تهمة العداء للسامية بغونتر غراس» وإدانته عليها أمر غير سليم. وشدَّد شنايك على أن غراس عَّبر عن قلقه بشأن التطورات الخطيرة في منطقة الشرق الأوسط، وأن العديد من الأشخاص يشاطرونه قلقه.

ويؤكد الباحث الأميركي «غلين بترسين»، رئيس قسم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع في كلية «كوتي باروخ» على مسألة بديهية، لكنها من المحرَّمات في الشروط الغربية المتعلقة بالهولوكوست، وهي أن الاختلاف مع وجهة نظر الآخر لا تعطيك الحق في الادعاء بأنه لا يجوز له أن يعبّر عن معتقداته. ويقول إن إدانة غراس ما هي إلا «نوع من قتل الرسول لأنك لا تريد أن تسمع الرسالة».

أما الكاتبة «كريستينا باترسون فتطرح سؤالاً استنكارياً: «إذا لم يُسمح لحائز على جائزة نوبل للآداب بالكلام، فمن هو المسموح له بذلك إذن؟»، وتضيف أن غراس له الحق في القول إن موقف الغرب من الترسانة النووية الإسرائيلية ينطوي على قدر كبير من النفاق. ولعلَّ الموقف الأشد وضوحاً وأكثر جرأة وأهمية في تأييد غونتر غراس ما عبّر عنه فنان ألماني شهير هو المغني «مايكل مونتيكروسا» وفرقته الموسيقية، في أغنية شعبية بعنوان مباشر وصريح: «غونتر غراس على حق... الحرب العالمية باطل».

• هل كانت القصيدة مفاجئة؟

رغم المفاجأة التي أدهشت العالم وسقطت كقنبلة على رأس إسرائيل والأوساط الصهيونية والمؤيدة لها، فإن القصيدة لم تولد بنفخة واحدة من روح العدم، وإنما كان

لها مقدمات أو إرهاصات تُنبئ بقرب ولادتها:

ـ ففي مقابلة أجرتها معه صحيفة «شبيغل أون لاين» وصفَ غراس عمليات «الاستيلاء على الأراضي الفلسطينية لحساب المستوطنين اليهود» بأنها عمل إجرامي، ولا ينبغي وقفها فحسب، بل يجب إعادة الأرض إلى أصحابها.

ـ وفي سيرته الذاتية «تقشير البصل» التي نُشرت في العام 2006، كشف غراس النقاب عن حدث جلل في حياته، حيث كان قد جُنِّد، وهو في السابعة عشرة من العمر، في سرايا الحرس النازي Waffen SS التابعة للحزب النازي، والتي شكَّلها هتلر في نهاية الحرب العالمية الثانية. ولم يكن كشْف غراس عن تلك الحقيقة بحد ذاتها هو المثير بالنسبة لبعضهم، فمئات الآلاف من الشبان الألمان جُندوا ـ طوعاً أو كرهاً ـ في صفوف تلك الوحدات المسلحة، بل المثير هو إخفاؤه تلك الحادثة طوال تلك الفترة، وهو الذي كان قد انتقد الآخرين على ماضيهم النازي، وكان يُنظر إليه على أنه يمثل «كفَّارة» وطنية ويعدُّ داعية للنقد الذاتي.

ـ نشر غراس قصيدة رثاء قُبيل نشر هذه القصيدة في «ذي نيويورك ريفيو أوف بوكس» بعنوان «كلمات وداع»، نعى فيها صديقه المحرر «هيلموت فريلينغ هاوس. وتكاد القصيدة تمثل تمهيداً لصدور «البيان الأول» أو إلقاء «القنبلة الأولى» ضد إسرائيل في قصيدته المعنونة بـ «ما ينبغي أن يُقال»:

«مَن لي بعد اليوم أول من يستشعرْ
وبكل كياسةٍ يمتنع عن القولِ
إن وراء الأكمة شيئاً لا يُرى
لكنه يغرورق بالكلمات.»

• القيمة الفنية للقصيدة؟

ظهرتْ عشرات الترجمات لهذه القصيدة النثرية السياسية المباشرة في الصحافة العالمية والعربية إلى لغات عدة، وقد أدليتُ بدلوي وقُمت بترجمتها من اللغة الإنجليزية عن نصين صدرا عن وكالة «أسوشيتدبريس» وصحيفة «ذي غارديان» المعروفتين. وتتألف القصيدة من تسع فقرات غير متساوية في عدد الأبيات. كما قمت بترجمة

نص أغنية مايكل مونتيكروسا «غونتر غراس على حق... الحرب العالمية باطل» عن نص مترجم إلى اللغة الإنجليزية، وتتألف الأغنية من أربع فقرات متساوية في عدد الأبيات. ولا بد من الإشارة هنا إلى أنه يصعب على مَن لا يتقن اللغة الألمانية ـ فكيف الحال بمَن لا يتكلمها مثلي ـ أن يحكم على القصيدة من الزاوية الفنية. علاوةً على أن الشعر المترجم بصفة عامة يفقد الكثير من مسحاته الفنية والجمالية. بل إن الشاعر الأمريكي روبرت فروست يعرِّف الشعر بأنه «ما نفقده في الترجمة». فكيف إذا كان مترجماً من لغتين؟ أي أنه فقد من روحه قطعتين ومن جماله مسحتين؟ يضاف إلى ذلك أن الترجمات التي صدرت حتى الآن للقصيدة تولَّتها وسائل الإعلام في حينه كي تفي بتوقيتات صدورها ومقتضيات سبقها الصحفي، وليس من بينها ترجمات أدبية متخصصة، فضلاً عن أن القصيدة نثرية سياسية مباشرة.

• خاتمة

لماذا اختار «غراس» أن يعبرِّ عن موقفه السياسي في قصيدة، مع أنه كان باستطاعته أن يكتب مقال رأي؟ لأن الشاعر والروائي والفنان غونتر غراس، بصفته هذه، هو الذي أراد، مع سبق الإصرار والتعمُّد، أن يلفت أنظار شعبه وبلده والعالم، خصوصاً شريحة المثقفين والكتاب والفنانين، إلى موقفه، وأن يجتذب اهتماماً خاصا يدوم أطول مدة ممكنة، فالمقال السياسي يضيع في بحر المقالات المتلاطم، وما أسرع ما يُنسى وما أسهل ما يتم الرد عليه أو دحضه أو نسفه بفذلكة السياسيين وكتَبة المصالح وسطوة الميديا الصهيونية.

لقد أراد غراس لموقفه هذا أن يدوم في وجدان شعبه والعالم بعد رحيله، فصاغه في ضربة شعرية موجعة، كشاعر وأديب وفنان، وليس ككاتب مقال. وهو ما أعطاه كل هذه الأهمية وولَّد كل هذا الغضب والسخط من جانب الأبواق الثقافية والسياسية الصهيونية.

• القصيدة القنبلة التي فجَّرها غونتر غراس في وجه إسرائيل بعد صمت دام عقوداً:

ما ينبغي أن يُقال
لماذا ألوذ بالصمت؟ لماذا صمتُّ طويلاً
عمَّا يمُارس بكل وضوح من ألعاب حربٍ
لن نكون فيها نحن الناجين، في أحسن الأحوال
وفي نهاية المطاف، أكثر من هوامش

***

إنه الحق المزعوم في الضربة الأولى
التي يمكن أن تُبيد الشعب الإيراني المقهور من متشدقٍ،
والموجَّه صوب التهليل المنظَّم،
لماذا؟ لأنهم يشتبهون، فقط يشتبهون
في أنه يصنع في بلده قنبلة.

***

لماذا أمنع نفسي من ذكر البلد الآخر
الذي يملك منذ سنين قدرات نووية
تتنامى سراً وبلا رقيب أو حسيب
لأن التفتيش عنها ممنوع؟

***

أُحسُّ بأنَّ صمت العالم الذي يظلِّل صمتي
كذبةٌ تُدينني، وعسفٌ إذا لم أمتثل له
بانتظاري العقاب.
فالحُكم المعتاد جاهزٌ للصدور:
أنت يا للهول «عدو السامية»

***

والآن لأنَّ بلادي التي واجهت مرةً تلو مرةٍ

جريمتها التي لا نظير لها
ستسلِّم إلى إسرائيل،
في صفقة تسميها الشفاه الرشيقة « تعويضاً»،
غواصةً تحمل رؤوساً نووية لا تُبقي ولا تذرُ
موجَّهةً إلى بلد لم يثبت أن لديه قنبلة نووية واحدة،
لكنَّ الخوف يريد أن يكون سيدَّ الأدلة؛
ولأنَّ الخوف يريد أن يكون سيد الأدلة،
فإنني أقولُ ما ينبغي أن يُقال.
****

لماذا اعتصمتُ حتى الآن بالصمتِ الغريبِ؟
لأنني اعتقدتُ أنَّ أصْليَ
الملطخَ بالمثالب التي لا تمَّحي
سيمنع إسرائيل من تقبُّل الحقيقة الصريحة،
مع أنني تربطني بها وشائج وددتُ أن تدوم.
***

لِمَ لم أبُحْ من قبلُ بهذه الحقيقة؟
لمَ انتظرتُ حتى الآن،
بعد أن هَرِمْت
ولم يبقَ لي في محبرة العمر سوى القطرات الأخيرة،
كي أقول إن القوة النووية لإسرائيل
تُعرِّض السلام العالمي الهشَّ للخطر؟
لأنَّ ما ينبغي أن يُقال اليوم
ربما يكون فائتاً غداً،
ولأننا نحن الألمان المثْقلين بأحمال الذنب
ربما نصبح المصدِّرين لجريمة منتظرة
لا يمكن التكفير عنها بالأعذار المعهودة.
***

أعلنُ الآن أنني لن أصمت بعد اليوم
لأنني سئمتُ نفاق الغرب
وآملُ أن يحرر هذا البوح آخرين من ربقة الصمت
وأن يدفع المتسببَ بالخطر إلى نبذ العنف
والإصرار على مراقبة دائمة بلا عوائق
للقدرات النووية الإسرائيلية
والمنشآت النووية الإيرانية
من جانبِ هيئةٍ دوليةٍ مقبولةٍ من الطرفين
***
بهذا فقط يمكن أن نُساعد الفلسطينين والإسرائيلين
بل البشرية أجمع
في هذا الجزء المسكون بالجنون من العالم
الذي يعيش فيه الأعداء جنباً إلى جنب،
وأن نساعد أنفسنا في نهاية المطاف

- **الأغنية المؤيدة علناً لموقف غونتر غراس في بلد محكوم بعقدة «معاداة السامية» ويجرِّم أية إشارة بسوء إلى جرائم إسرائيل:**

• غونتر غراس على حق... الحرب العالمية باطل

غناء: مايكل مونتيكروسا

«غونتر غراس على حق...
الحرب العالمية باطل.
عمَّ ينبغي أن نتحدث؟
عن جذور البغضاء وسوء الفهم
عن العمى والغضب
عن النزاعات ونوايا الشر
ينبغي أن نتحدث

***

غونتر غراس على حق...
بالحقائق ينبغي أن نبوح،
بعقل متحرر وصادقٍ
مستعدون للسير في الطريق
إلى السلم والتفاهم
إلى الاحتفاء بالإنسان
إلى وحدة البشرية البهيجة.

***

غونتر غراس على حق... تجارة السلاح باطلٌ
وخطرٌ يصبُّ الزيت على نار الحرب،
يعزز الاستعداد للقتل
يولِّد نزعات الإجرام
فلنعزِّز الاستعداد للعيش معاً
وحلِّ مشكلاتنا معاً

***

إني أرى الناس في كل مكان،
إنهم لا يرودون الحرب
بل شيباً وشباناً يريدون السلم والحب،
كرامةَ العمل لا ربقة الفقر
حريةَ الإنسان والوشائجَ التي تربطنا
وتمنحنا السعادة.



من صور القمر في الشعر العالمي

د. أحمد زياد محبك

ناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

رافق القمر البشر منذ ظهورهم على سطح الأرض، وأثر في حياتهم، فهو ملهم الشعراء والفنانين والمبدعين، بِوَحْيٍ منه يبدعون أعمالهم، وله يكتبون الأشعار، تناجيه الصبايا، وتبوح له بالأشواق، في نوره يسقيّ الفلاح أرضه، ويجمع الصياد شباكه، وبه يهتدي الملاح في عرض المحيط، يطلُّ على العالم كله، ولا يحرم من نوره أحداً، نوره ناعم رقيق، مثل خدٍّ أسيل، كلمسة يد من طفل صغير، يشتاق إليه كل مشتاق، وينتظر أن يعود، نوره يجذب إليه الأنظار، ويجمعها في صفحته، فتديم إليه النظر، وتتطلع إليه، تتأمله، وتكاد تطير نحوه، وتود العين لو تمتلئ به، بخلاف الشمس، ضياؤها يشتت النظر، وتضطره إلى النفور منها، والابتعاد عنها. بهر جماله الأسلاف قبل آلاف السنين، وأدهشتهم عظمته، وحاروا في سر نوره، وتحوّله من حال إلى حال، وخافوه، بل عبدوه، وقدموا له الشعائر والصلوات، ثم ارتاد الغرب الفضاء، وعرف الإنسان حقيقته، فما هو إلا كويكب تابع للأرض، وهو من تراب وصخور، ولا نبض فيه ولا حياة، ولكنه ظل عند الشعراء والعشاق والمتيمين مستودعاً للسحر والجمال، وظل ينبض بالحياة. ولكن، كيف كانت صورته في الشعر العالمي؟ يمكننا تمييز عدة مواقف، ومنها:

• الموقف العاطفي:

من الطبيعي أن يرتبط القمر بالحب عند شعوب العالم، وأن يكون شاهدًا على لقاء العشاق، ومعينًا لهم، ومساعدًا على اللقاء، إذ يختفي وراء سحابة، فيدخل العاشق من النافذة، ومن ذلك قصيدة للشاعر الروسي الكسندر بوشكين (روسيا 1799 ـ 1837) وعنوانها نافذة (1816) وفيها يقول :

في ساعة مظلمة ومنذ وقت ليس بالطويل
وعندما اختفى القمر وراء ذاك الغيم
وكان غيماً داكناً رأيتها.. فتاة عند النافذة
وحيدة في حيرة تعيش
تنفست بصمت تنفست بخوف
تلفتت من حولها ساورها القلق
فنظرت في دربها القريب
«أنا هنا» همسَتْ في عجل ويدها الراجفة
امتدت إلى الشباك خائفة
ثم اختفى القمر وغار في الظلام
«سعداك سعداك» همستُ في كآبة
فقد أتت سعادتك ها هي بانتظارك أما أنا؟
متى تأتيني لحظة المساء
تحمل لي السعادة فأفتح الشباك

والقصيدة تتحدث على لسان فتاة رأت فتاة أخرى تقف وراء نافذتها المغلقة، وعندما غاب القمر وراء السحب، همس لها الحبيب: «أنا هنا»، ففتحت له النافذة، ودخل إليها في غياب القمر، حتى لا ينكشف أمرهما، وتبارك لها الفتاة سعادتها، وتتمنى مثلها أن يأتي الحبيب، فهي عند نافذتها المغلقة ما تزال تنتظر. والقصيدة تصويرية تعتمد المشهد التمثيلي فترصد المواقف والحركات وتحدد الزمان والمكان، وترصد حركة الشخصيات والكائنات من الخارج، وتترك للمتلقي أن يتعرف من الخارج على ما هو بالداخل، ولا تحلل نفسية الشخصيات، وإنما تترك المتلقي يتصورها من خلال المواقف والأفعال وبعض الأقوال، ولا تتغنى القصيدة العواطف ولا تصفها ولا تسميها، وتمتاز بالتكثيف

الشديد والإيجاز. والقمر في الشعر الغربي عون للعشاق، ومساعد لهم على اللقاء، لأن القمر في اللغات الأوربية مؤنث، يمثل ربة العفة والجمال والحب.

وليس القمر في الشعر الغربي رمزاً للبعد والحرمان كما في الشعر العربي، بل قد يكون هو وسائر الكواكب والأفلاك وسيلة للتعبير عن الحب والتواصل الجسدي، وكل أشكال المتعة الحسية، ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة للشاعر بابلو نيرودا (تشيلي 1904 ـ 1973) يقول فيها :

نعم، أحب قطعة الأرض هذه التي هي أنت
انا الذي من بين جميع البراري الكوكبية
لا أملك نجمة سواك، الكون هو أنت على تكراره وتكاثره.
في عينيك الوسيعتين يوجد الضوء
من الأبراج المغلوبة إليَّ يصل
إنها الدروب التي ترتعش تحت بشرتك
يرتادها النيزك في وابل المطر
وركاك كلتاهما لي، كأنهما الشمس والقمر
ومتع ثغرك العميق وكل العتمات
كان ذلك قلبك المحروق بأشعة وردية
يا كوكبي الصغير.

فالشاعر يرى في الحبيبة الكواكب والنجوم والأفلاك، ويرى فيها الأرض والجغرافية، وهي بالنسبة إليه كوكبه الصغير، بل إن وركيها هما الشمس والقمر، وبذلك يحتضن الشاعر في المرأة الأفلاك كلها، ويحس بامتلاكها، وهذه هي متعة العيش مع المرأة، إذ يحس المرء أنه يمتلك العالم، أو كأنه حلّ في الكون كله. والتعبير قائم على العفوية والبساطة، ولا تكلف، وقوامه الحس والجسد واللذة، ولا حرمان فيه، بل فيه العناق والوصال، والصور كلها مستمدة من الكون والأفلاك، وهذا ما يمنح النص وحدته وتماسكه.

وفي الشعر الغربي يبدو القمر وسيلة للتعبير عن الحزن، إذ يبدو شاحباً، وهذا ما يظهر في قصيدة للشاعر وولت ويتمان (أمريكا 1819 ـ 1892)، عنوانها «من المهد الذي يهتز بلا انتهاء» ، وفي أحد مقاطعها يخاطب الطائر الحزين طالباً منه أن ينثر

تحت ضوء القمر أغاريد الحزن على إلفه الفقيد، ويقول:

انثر الأغاريد وحيداً هنا أغاريد الليل

أغاريد الحب المهجور أغاريد الموت

أغاريد تحت القمر الأصفر المتواني المتضائل

تحت ذلك القمر الذي يغرب في البحر

أغاريد بائسة سادرة

والمقطع يقوم على تكرار كلمة أغاريد، وكأنه يرسل نواحاً، أو كأنه يكرر أغنيات الحزن والألم والرثاء، فما هي بأغاريد الفرح، وإنما هي أغاريد الحزن، والطائر يرسل الأغاريد وهو وحيد، فقد مات خِلُّه، وأصبحت من بعده قصائد الحب يتيمة، وهو يطلب منه أن يرسل هذه الأغاريد في الليل، ففي الليل يثور الحزن، وتصبح النفس أكثر تحسساً للألم، وفي هذا الليل الأسود المعتم يبدو القمر أصفر مريضاً وهو يضمحلُّ ويتلاشى ليغيب في البحر والعتمة. فالمقطع ينشر الحزن على الكون كله، حيث العتمة والظلام والقمر المريض الشاحب ولا شيء سوى ذلك الطائر الذي يملأ الفضاء بصدى صوته الحزين، فالمشهد قاتم السواد، ولا حياة فيه، ولا حسَّ ولا حركة، ولا لون سوى الشحوب، ولا حركة سوى أغاريد حزينة، وتكرارها يوحي بالرتابة والنواح.

• الموقف الجمالي

ويمتلك بعض الشعراء رؤية للقمر يقدرون فيها جماله بحد ذاته، ولا يرتبط عندهم بأي قيمة غير قيمة الجمال المحض. ومن الممكن الوقوف عند قصائد كثيرة في الشعر الصيني تتأمل جمال الطبيعة، وليس لها من غاية سوى الجمال، ومن ذلك قصيدة للشاعر كو مو ـ جو، عنوانها «القمر بعد المطر» :

نور عذب في رشاقة يغسل غابة البحر

ومن الغابة الحافلة بالصمت ما يزال يقطر المساء

والطريق المتألق الذي يكتنفه الحور

يقودني مباشرة إلى الأمام إلى البحر الصامت في رفق

بنفحات الأريج الخجول يحمل إليَّ قبلاته دفعة بعد دفعة

يحس جسدي ببرودة خفيفة

أما أنت فتتلفع بعدة أثواب من السحاب

أيها القمر المنير الذي لا عيب فيه أعرني ثوباً حريرياً أبيض

عيناي لا تذوقان النوم أما أنت فتقبع وراء ستارة من الضباب

أيها البحر الفضي الصامت العميق أجبني بوشوشات أمواجك

فالشاعر يصور جمال الطبيعة وهدوءها عقب المطر، فهو يأنس بالطبيعة، ويتحسس جمالها الهادئ اللطيف، ويتمنى أن يحظى ببعض ما عندها من سكون وهدوء وطمأنينة، ويريد أن يأخذ منها كل ما هو رقيق ولطيف، وهو يعبر عن نفس نقية بريئة شفافة، والقصيدة تتعامل مع الكون، أرضه وسمائه، مائه وهوائه وترابه ونوره، وتستثير حواس السمع والبصر واللمس، وتمنح العين امتدادات أفقية واسعة فوق الغابة والبحر، كما تمنح العين امتدادات أخرى شاقولية عالية نحو القمر، مما يجعل النفس تحس برحابة الكون وعظمته، وتدرك مدى تنوعه ووحدته، بما فيه من غابة وبحر وقمر وسماء، ويبرز في هذا المشهد الكوني الواسع نور القمر ووشوشات البحر، والمشهد كله يُرَى من وراء سحابات رقيقة أمام القمر وأبخرة شفافة أمام البحيرة، وكأن هناك ستراً شفافاً يُغطِّي الكون، وعلى الإنسان أن يستشف ما وراءه من سحر وأسرار، ويظهر الشاعر وحده في الطبيعة وهو يناجيها، ويريد أن يكون ارتباطه بها أعمق، وكأن الإحساس بالبرودة قد أنعش روحه وجعل الطبيعة تتغلغل في كيانه، وتوقظ روحه.

وثمة شاعر صيني آخر، هو تسونغ بي ـ هوا، يجعل قلبه مرآة تنعكس فيها صور الطبيعة، وهو لا يريد غير الحب، يقول في قصيدة قصيرة عنوانها «قلبي» :

قلبي ينبوع في الوادي العميق

لا تنعكس فيه إلا نجوم السماء

ولا ترتعش فيه إلا آخر أضواء القمر

عندما يأتي الربيع مشمساً أحياناً

يترنم علاوة على ذلك بأغنية حب.

فالشاعر في العمق من الوادي، ولكن قلبه مرآة صافية نقية، لا تنعكس فيها غير أضواء النجوم والقمر، وبذلك يسمو الشاعر بقلبه فوق الأرض والتراب بما في الوادي من بيوت ومراع وطعام وشراب، فهو يترفع فوق الجسد ورغباته، ولا يتطلب قلبه غير النور، ويظل على مبدئه، لا يتحول حتى آخر ضوء من أضواء القمر، وإذا ما حدث تحول في الطبيعة وضجت الحياة في الربيع، فإنه لا يريد غير قصيدة حب، أي لا يريد

سوى الكلمة النقية البريئة، ولا يريد غير العاطفة النبيلة، ولذلك صح أن يكون عنوان القصيدة «قلبي»، وهو من غير شك قلب متميز، هو قلب شاعر، ليس فيه حقد ولا حسد ولا ضغينة، هو مرآة صافية، والمرآة تعكس الداخل بقدر ما تعكس الخارج، ولولا أنها مرآة نفس صافية نقية لما عكست ضوء النجوم والقمر. ويؤكد صفاء ذلك القلب ونقاءه قصيدة أخرى للشاعر نفسه، تسونغ بي ـ هوا، عنوانها «ليل» ، يقول فيها:

أحياناً أعتقد أن قلبي المسكين

نجم صغير يتبع ألف نجم لامع

وأحياناً أعتقد أن قلبي مرآة

يتلألأ فيها ألف نجم من الكون

فالشاعر يعبر بكل اللطف والتواضع عن قلبه ويصفه بأنه صغير، ولكنه يحس أنه لا يتبع غير النور، كما يحس أنه يسع الكون كله والنجوم، فهو مرآة، تعكس النجوم، أي تتسع لها وتستوعبها، وهو قلب ينفتح على النور، لا على الأموال والأطعمة والشهوات، هو قلب متعلق بالنور، والشاعر يصدق مع نفسه إذ يقول إنه يحس أنه يشعر بذلك أحياناً، وليس دائماً، فما هي إذن إلا لحظات إشراقية، تصفو فيها النفس وتشف، تدل على نزعة صوفية شفافة، وبحسب الإنسان مثل هذه اللحظات، والجميل أن عنوان القصيدة هو «ليل»، ففي قلب الظلام يرى الشاعر النور، والمرآة تعكس الداخل الصافي النقي بقدر ما تعكس الخارج، بل هي توحد الداخل والخارج.

ومن أجمل القصائد الصينية التي تتغنى بجمال الطبيعة من غير ما هدف ولا غاية، ومن غير تدخل من الذات، قصيدة للشاعر تشين مينغ ـ تشيا عنوانها «ظل» ، وفيما يلي نصها:

إنه ظل شجرة ذلك الذي يتحرك خطوة خطوة

ربما يتحرك راضياً ربما يتحرك مقهوراً

القمر يمضي من الشرق إلى الغرب

في بادئ الأمر يبدو الظل مضطجعاً

ثم يبدو أنه ينهض ثم يعانق الأغصان في حنان

وأخيراً يرى من جديد منبطحاً في أسفل الشجرة

والقمر في الغرب

والقصيدة للتأمل الصافي الحر الخالص للجمال البعيد عن أي غرض أو هدف أو معنى، والقصيدة موضوعية، لا تظهر فيها ذات الشاعر، ولا عواطفه، ولا أفكاره، وإنما يقدم المشهد حياً هادئاً يتحرك فيه الظل ببطء ونعومة، والقمر يظهر بصورة غير مباشرة، فهو الذي صنع الظل، والقصيدة ترسم ظلالاً من الحركة والإيحاء، بل من الغموض الشفيف، فالظل يتحرك طوعاً أو كرهاً، وهو مضطجع، ولكن يبدو أنه ينهض، وفي هذا من التشويق والإيهام ما يثير الخيال، وهو يدل أيضاً على بطء الحركة وليونتها، ووراء ذلك كله القمر الهادئ الجميل، فكأنما ثمة سر ما، ولكنه مكشوف، إنه سر القمر، الذي يحرك الظلال، وفي الظلال إيهام، وما الظلال إلا تكوينات مجاورة لتكوينات أخرى هي الأضواء، فالظلال هي التي تصنع الأضواء، والأضواء تصنع الظلال، وحركة الظلال هي حركة الأضواء، وبين الظلال والأضواء يحس المرء بالحركة الهادئة، ويلمس الرطوبة الناعمة، والقصيدة تعبير عن موقف عادي جداً ومألوف، ولكنه يحتاج إلى تأمل، ولا يمكن المرور به بسرعة، وما القصيدة إلا دعوة للتأمل النقي البريء.

• الموقف الانتقادي

في الموقف الانتقادي يجعل الشاعر القمر يكشف عن بؤس الواقع وسلبياته، في انتقاد حاد مؤلم، ولكنه واقع ذاتي خاص فردي، والقمر ليس مسؤولاً عنه، فالقمر في حد ذاته جميل، وإنما هو مجرد كاشف عن قبح الواقع، ولا علاقة له به، وهذه هي النقطة الأهم، وهي الفارق، والقصيدة للشاعر اليوناني ريتسوس يانسيس (1909 ـ 1990) Ritsos Giannes وعنوانها «سوناتا ضوء القمر» ، والقصيدة مكتوبة على لسان امرأة تخاطب فيها حبيبها الراحل، وتؤكد له أنها ما عادت تستطيع العيش بعده، فالمنزل أصبح موحشاً، بل المدينة كلها، وكل ما تتمناه أن يأخذها معه، والقصيدة طويلة وفيما يلي مقاطع منها*:

دعني أذهب معك.... فياله من قمر هذا المساء.... يا له من قمر جميل.... فلن يظهر الموضع الذي ابيض فيه شعر رأسي.... لأن ضوء القمر سيجعل شعري ذهبي اللون.... فقط دعني أذهب معك.... فعندما يكون القمر بدراً بازغاً.... تصبح الظلال في المنزل كبيرة.... ويكتب إصبع من البخار على الغبار فوق البيانو.... كلمات لا تنسى....لا أريد أن أسمعها.... دعني فقط أذهب معك.

وتبدو المدينة إسمنتية شاهقة.... ينعكس ضوء القمر على قممها الحجرية.... وحيث تبدو مدينة لاهية بلا روح.... حيث تبدو من فرط إغراقها في المادية ميتافيزيقية.... وحيث يمكنك أن تعتقد أنك موجود.... ولكن لا وجود لك.... بل تعتقد أنك لم توجد أبداً.... فدعني أذهب معك.

دعني أذهب معك.... هذا المنزل تسكنه الأشباح.... أصبح عتيقاً جداً.... فلقد غدت مساميره منزوعة.... وإطارات اللوحات فيه ملقاة.... والطلاء يسقط عن الجدران بغير صوت.... مثلما تسقط قبعة الميت.... من المشجب على المشى المظلم..... أو مثلما يسقط شعاع من الضوء.... سوف نقف برهة.... على قمة السلم المرمري.... في كنيسة القديس نيقولا.... وبعدها ستهبط أنت.... وأقفل أنا عائدة أدراجي.... محتفظة في ذاكرتي ببعض الأضواء المربعة.... المنبعثة من نوافذ المنازل.... وبضوء القمر الأبيض الناصع....يبدو مثل سرب البجعات الفضية....

لم يعد هذا المنزل يحتملني.... عليك دوماً أن تأخذ حذرك.... وأن تضع الخوان الكبير.... كدعامة للحائط.... وأن تدعم الخوان نفسه بالمنضدة القديمة........ أما البيانو فهو مثل النعش المغلق.... وعليك دوماً أن تحترس.... حتى لا يقع شيء..... لم أعد أحتمل.... فدعني أذهب معك.

حافة الكأس تلمع في ضوء القمر.... مثل شفرة مستديرة.... فكيف أرفعه إلى شفتي.... كم أنا ظمآنة....هذا هو كل ما بقي لي.... وهذا هو ما يؤكد لي.... أنني ما زلت موجودة.... فدعني أذهب معك.

فالمرأة في القصيدة تعبر عن رغبتها في الذهاب مع الرجل، بل ترجوه أن يسمح لها بذلك، وهي تكرر هذه اللازمة في نهاية كل مقطع، والمرأة تعبر عن ضيقها ذرعاً بالمنزل الذي أصبح موحشاً بعده، فهو منزل أموات، كما تعبر عن قهر المدينة للإنسان ولا تريد له الذهاب إليها، وتؤكد له أن قلبها لم يَشِبْ، وإن شاب شعرها، ثم تحس أن الموت يحاصرها في كل شيء تقع عيناها عليه: المشجب، والبيانو، والجدران، والكأس، والقمر هو الذي يكشف لها هذه الجزئيات، وفي نوره يظهر البيانو كأنه التابوت، وفي نوره تسقط القبعة عن المشجب كأنها قبعة ميت، وفي نوره ترى أصابع خفية تكتب كلمات مخيفة على غبار البيانو، وأخيراً يكشف نور القمر عن الكأس التي يجب أن تكون مقدسة وأن تكون كأس الحياة، وإذ ترى حوافها كأنها شفرة، لتتحول إلى كأس الموت.

وهكذا يكشف نور القمر عن مكونات كثيرة، ولكنها كلها توحي بالموت، والقمر ليس مسؤولاً عنها، إنما هو مجرد نور كاشف، فرائحة الموت تنتشر في كل مكان، وكل شيء يوحي بالموت، حتى كأس الحياة نفسها، والمرأة ظامئة، وتحب الحياة، ولا تريد الموت، ولهذا تهتف في الختام: إنني ما زلت موجودة، فدعني أذهب معك، فالمرأة تتحدى الموت، وتبحث عن مخرج، وهي تريد الذهاب مع الرجل، ليصنعا معاً الحياة. والقمر هنا صاحب دور رئيسي في القصيدة، فهو الذي عرّى الأشياء، وكشف عن حقيقتها، وأظهر ما يدل على الموت في كل ركن وكل شيء، فله فضل تعريف المرأة على الأشياء والمواقع، ولولاه لاصطدمت بالأشياء، ووقعت، ولشربت من الكأس التي تشبه حافتها الشفرة.

وهكذا فالقمر جميل، ولكن الواقع قبيح، وهو محفوف بالموت، ولا ذنب للقمر إذ يقع نوره على الأشياء فتبدو قبيحة، وبذلك تنتقد القصيدة الواقع في الريف والمدينة، وتصور قبح الأشياء، بمرارة سوداء قاسية، ولكن تؤكد في الختام التمسك بالحياة والوجود، وتؤكد الرغبة في الذهاب مع الرجل، والخلاص من عتمة الأشياء، وما من شك في أن الفضل للقمر في الكشف عن هذا البؤس، وما من شك في أن الذهاب مع الرجل إذا ما تم فسيكون في نور القمر.

وبذلك، فالقمر يحنو على المرأة، ويكشف لها عن مواضع قبيحة في الواقع، وعن مواضع أخرى جميلة، وهو الذي يجعل شعرها الأبيض ذهبي اللون، فالقمر هنا هو الأم التي ترجِّل شعر ابنتها، وتضيء لها طريق الحياة، ولن يدرك القارئ العربي هذه المعاني، إلا إذا تذكر أن القمر في الثقافة الغربية أنثى، وليس ذكراً، وهو رمز الأم العطوف.

• الموقف الأيديولوجي

يعبر عن الموقف الأيديولوجي شاعر من الصين يقر بأن ضوء القمر والنجوم جميل، ولكن ضوء الكهرباء في الحقول والغابات وبين الأشجار جميل أيضاً، ويكاد يقول إن ضوء الكهرباء أجمل، وهو بذلك يقصد الإنجازات الاشتراكية، ووصول الكهرباء إلى الأرياف البعيدة، وهو الشاعر الصيني لي نان ـ لي الذي يقول في قصيدته «نجوم الغابة العديدة» :

أولئك الذين يحبون القمر يتغنون بالقمر
أولئك الذين يحبون النجوم يتغنون بالنجوم
يقولون إن القمر يشبه وجه الفتيات
يقولون إن النجوم تشبه عيونهن
يحبون بياض القمر ينظرون معجبين إلى طهارة النجوم
يتخيلون قصر القمر الجميل
يخترعون قصة حب بين نجمي راعي البقر والغزالة
أحب أيضاً القمر والنجوم
ولكني لا أزال أحب أكثر المصابيح الكهربائية الأولى
في الجبال النائيات والغابات الكثيفة

والقصيدة تقوم على الوضوح والمباشرة، وإعلان المواقف، وتريد تأكيد التزامها بمبادئ محددة بعينها، وتسجيل إنجازات الثورة في الصين، والشاعر حريص على إقامة التوازن، فهو يحب الجمال في الطبيعة، لكنه يمجد أيضا وصول الكهرباء إلى الأرياف والغابات البعيدة.

الموقف الرومنتيكي

ويظل القمر أنيس العشاق، ودليل المسافرين، ومنقذ الناس من العثرات في الظلمات، وناشر النور، وهذا ما تؤكده كثير من القصائد الرومنتيكية ولا سيما في الشعر الفرنسي، والقمر في الثقافة الأوربية مؤنث، وهو رمز الأم والعفة والرحمة، وهذه هي أشعة القمر تعلن عن صدورها عن أم حنون، تحمل للناس المحبة، وهذا ما تقوله قصيدة الشاعر غي دي موباسان (فرنسة 1850 ـ 1893)، عنوانها «أغنية شعاع القمر»*:

هل تعلم من أنا؟ يا شعاع القمر
هل تعلم من أين أنا؟ انظر إلى الأعلى.
أمي لامعة، والليل داكن
أزحف تحت الشجرة وأنزلق على الماء
أتمدد على العشب وأجري على الكثبان
أتسلق على الجدار الأسود على جذع شجرة

كلصّ محتال يسعى إلى ثروة.
لا أشعر بالبرد مطلقاً ولا بالحرّ
أنا صغير جداً بشكل يجعل بإمكاني العبور
إلى ما لا يستطيع الأخرون النفاذ إليه.
ألصق وجهي على زجاج النوافذ
وكم من سرّ فاجأه حضوري
حتى الوحوش في الغابات
والعاشقون شاردو الخطوات
يتبعون أثري ليتحابوا أكثر فأكثر.
ثم حين أتلاشى في الفضاء
أترك في القلب حسرة مديدة.
عندليب وشحرور يغردان لأجلي
على أعالي أشجار الدردار والصنوبر.
كم أحب أن أنفذ برأسي إلى جحر الأرانب
لأجعلها تغادر مخبأها بقفزات مفاجئة متفرقة
كما أحب أن أوقظ الظباء الشاردة في الوديان
والغزالة القلقة التي ترقب بصمت نظرات الصياد
الذي يشتهيها ميتة بين يديها
أو صيحات بعيدة لأيل يستعد للعشق الممنوع.
تنهض أمي كالأمواج المتكسرة
في حين أنهض وأنفض عني العناء بإضرام نيراني.
ثم أجعل الرحيق يهجع في الغابة العنبرية
إشراقتي القصيرة على السواقي
قد تبدو كالتماعة السيف للعابر الجبان.
أمنح الحلم للأرواح السعيدة
يا لها من لحظة هدنة للقلوب الحزينة.

هل تعلم من أنا؟ يا شعاع القمر!
وهل تعرف لماذا أتيت من هناك؟
تحت أشجار الغابة المظلمة والليل الحالك
فمن الممكن أن تضيع وتسقط في الماء،
أو تتوه بين الأشجار أو تشرد في الصحراء
أو تؤذي نفسك في العتمة وتعثر بجذع شجرة
أريد أن أهديك للطريق المناسب
إذن هذا هو سبب قدومي من هنالك.

وهكذا يفخر نور القمر بانتسابه إلى أمه القمر، فهي الأم، وهي الأنثى العفيفة العطوف التي ترسل أشعتها إلى الأرض، فيلتقي العشاق، ويسير على هديها الناس، فلا يتعثرون، بل هي التي توقظ الظباء والعندليب وتحرك الرحيق في الأزهار، فهي تبعث ليلاً في الكون بلطف وهدوء ونعومة حياة فيها اللطف والليونة والجمال الناعم الرقيق، مثلما تبعث الشمس نهاراً في الكون الحياة. والقصيدة تجعل الحياة تدب في الكون بفضل أشعة القمر، بكل ما في الكون من أشكال الحياة، سواء في ذلك الطير والزرع والبشر، بل هي تبعث الحياة الهادئة الجميلة، وتمتاز القصيدة بالروح الإنسانية التي تعطف على كل شيء، وهذه من خصيصة القمر بصفته الأنثى.

ويشبه هذا الموقف الجميل، الذي يشيد بجمال القمر، ويجعل شعاعه يتسرب في الكون كله، موقف آخر للشاعر وولت ويتمان (أمريكا 1819ـ 1892)، في قصيدة له عنوانها «أغنية نفسي»، وفيها يصور ذاته وقد حملت مهدَه العصورُ بين الكواكب والنجوم، فاكتسب منها النور، وبعد أن ولد طاف في السماوات كلها سريعاً، وحمل بين يديه الهلال، وأخيراً أطل على الحقول، ليرى المحاصيل، وفيما يلي مقاطع من القصيدة :

لقد حملت مهدي الأحقابُ
مجدِّفة مجدفة مثل بحارة مرحين
ولزمت النجوم مداراتها مخلية لي السبيل
وأرسلت فيوضها لتُعنَى بحملي
وقبل أن تلدني أمي قادتني الأجيال

والجنين الذي كنته ما كان خاملاً

ولا كان بوسع أحد أن يغشيه

مسرعاً مسرعاً عبر الفضاء والسماء والنجوم

مسرعاً وسط التوابع السبعة والدائرة الوسيعة

والقطر الذي طوله ثمانون ألف ميل

مسرعاً مع المذنبات قاذفاً كرات نارية كالبقية

حاملاً الهلال الطفل الذي يحمل أمه المكتملة في أحشائه

وأنظر إلى المحصول فأرى ملايين المحاصيل الناضجة

وملايين المحاصيل الخضراء

فالشاعر حامل رسالة، مثلُه مثل القمر، وهو الذي حملت مهدَه العصور، وعندما ولدته أمه ما كان خاملاً، بل كان نشيطاً، إذ طاف مسرعاً بين الكواكب والنجوم، وتشبَّعت روحه بمعاني القيم، وهو يحمل الهلال، لينبئ بولادة القمر، الأم، فالابن يلد أمه، لأنه هو منها، أي إن الشاعر يلد النور لأنه ولد من النور، مثله مثل الهلال، الذي يلد القمر، لأن الهلال نفسه هو وليد القمر، ولذلك يطل على العالم كله، ويرى الحقول الناضجة وغير الناضجة ليطمئن على غذاء البشر. إن القمر يقوم بدور أكبر مما تقوم به الشمس، والشاعر يحمل رسالة القمر، وهو يُطِلُّ من خلال نوره على العالم ليرعاه.

الموقف الرمزي

وفي الموقف الرمزي يكسر الشاعر كل ما هو مألوف، ويتعامل مع القمر بحرِّية مطلقة، على أنه موضوع خارجي يمكن توظيفه للغرض الذي يريده الشاعر، ويرمز به إلى ما يشاء، فهو بالنسبة إليه موضوع، أو مادة، يعبر بوساطته عن الموضوع الذي يريد بحرية، ويمكن أن نختار قصيدة عنوانها «وصلة» للشاعر بول إيلوار (فرنسة 1895 ـ 1952)، وفيها يقول:

القمر يغفو في عين والشمس في عين

حب في الثغر، عصفور جميل في الشعر

مزينة مثل الحقول والغابات والدروب والبحر

جميلة ومزينة مثل وردة العالم

وأهرب عبر المنظر

خلل أغصان الدخان وكل ثمار الريح

سيقان من صلصال بجوارب من رمال

على قياس عضلات الساقية

والهم الأخير على وجه متبدِّل

ولا يمكن التعامل في هذه القصيدة مع الصور والألفاظ بالعقل، ولا بد من الاستسلام لإيحاءاتها الحرة البعيدة، فكيف يغفو القمر في عين والشمس في أخرى؟ إن المرأة هنا تجمع الكون في ذاتها، تجمع القمر والشمس، والليل والنهار، والظلام والنور، بل الموت والحياة، وفي ثغرها الحب، في شعرها عصفور جميل، بكل ما يملك من جمال وغناء ورفرفة الجناحين وحرية التحليق، وهي متألقة، مزينة، مثل هذا العالم الجميل، بكل ما فيه من أكوان، من بحر وحقل وغابات، فقد جمعت الماء والهواء والتراب والنار، فهي وردة العالم.

وماذا بعد؟ فالشاعر يدخل في هذا المنظر، بل اللوحة، وهو يستعمل فعل أهرب، لأن المنظر رائع، ومذهل، ومدهش، يسيطر على الإنسان، فهو يفرُّ منه إليه، أي إنه يستولي عليه، فيحس أن المشهد امتلكه، وصار في داخله، فالشاعر شاهد على المنظر، وهو شهيده، هو يشاهده ويدخل فيه، وما هذا المنظر إلا تلك المرأة التي هي وردة العالم، وقد استعمل لها صفة المنظر دلالة على تكاملها وروعتها، ودلالة على انبهاره أمامها، فكأنها منظر يتأمله ثم يدخل فيه، وهو يتحسَّس في داخله أغصاناً من دخان، وهي كناية عن كل أشكال المتعة الحسية، فالأغصان أعضاء الجسد التي تتحسس وتحمل النسغ وتتحرك، هي التي تنقل النسغ من الجذع، وتحمل الثمار، وتغذيها، وإضافتها إلى الدخان دليل الاحتراق بالشهوة والرغبة، فكأن الأغصان قد احترقت، وللدخان رائحة نفاذة، وله حضور كثيف مما يغشي الأعين، فلا تكاد تبصر، وهذه هي حالة الاستغراق في اللذة ذات العالم الضبابي الساحر، والدخول خلال الأغصان يوحي بالرطوبة والظلال، كذلك يهرب الشاعر عبر كل ثمار الريح، والريح هي هبوب الرغبة وثورتها واندفاعها، ولهذه الرغبة مما لاشك ثمار، فهي تثمر، وهي تجتني الثمار أيضاً، وهذا الهرب داخل الأغصان هو بسيقان من صلصال، أي بجسد وحسّ وبقوة تتحرك، فالساق دليل حيوية واندفاع، والإنسان بساقيه يمشي نحو الرغبة ليحققها، أما الجوارب من رمال فهي ما يكون من خدر لذيذ يعتري الجسد كلَّه، نتيجة التماس والاحتكاك بين

الجسدين، وهي أشبه ما تكون بالجوارب التي يلبسها الإنسان في ساقيه وهي لاصقة بهما، وهو يدخل الغابة بالهمِّ الأخير، أي إنه لا همَّ بعد دخوله الغابة، غابة المتعة، إذ تسقط عنه كل الهموم، ويزول آخر همٍّ، وهو يعبرُ خلل الأغصان، وهو يدخل الغابة بوجه عليه الهم الأخير، ولكن هذا الوجه سرعان ما يتبدل إذ يتلقى اللذة، وتسقط عنه الهموم، وكيف لا تسقط عنه كل الهموم ويتبدل وجهه، وهو الذي رأى وردة العالم وقد ازَّيَّنت واحتوت الكون كله بشمسه وقمره وليله ونهاره وقد دخل فيها.

وإذا كان دانتي قد رأى في السماء السابعة من الفردوس في «الكوميديا الإلهية» وردة النور المتفتحة، فإن الشاعر هنا رأى وردة العالم في الأرض، من غير أن يمضي في رحلة إلى الفردوس، ومن غير أن يعرج إلى السماء، وردته هي هنا، في الأرض، وقد دخل فيها، والمرأة هي وردة العالم.

وهكذا فالقصيدة تجعل المرأة تحتوي الكون كله بليله ونهاره وشمسه وقمره وبحره ودروبه، وتتزيَّن، ويدخل غابتَها الرجل، يخترق دغل الأغصان، بساقيه، أي برغبته، ويسقط عنه همه الأخير، ويتبدل وجهه، أي تتبدل ذاتُه كلياً، فالوجه هو الإنسان، وهو مرآة النفس، فينقلب من همٍّ وقهر وألم، إلى كل ما هو خلاف ذلك، وقد دخل في العالم الجميل، دخل في وردة العالم التي تزينت لأجله. والقصيدة تقيم علاقات جديدة بين عناصر الكون، وتحملها معاني جديدة، وتجعل الكون كله أنثى تتزين للرجل، وتستعد لاستقباله، كي يدخل في غابة شعرها، ويعيش تحت شمس العين وقمرها، واجتماع الشمس في عين والقمر في عين، هو اجتماع الأنثى والذكر، وهما معاً العينان.

وقد وظف الشاعر في اللوحة عناصر الكون لغير ما تبدو عليه في الظاهر، وكل عنصر أو موضوع من موضوعات الطبيعة كالقمر والشمس والشجر والدرب والبحر تعامل معه تعاملاً شعرياً جديداً، وأعطاه بعداً غير البعد الذي هو عليه في الواقع، ولذلك بدت القصيدة لوحة فوق الواقع (سريالية)، وفي داخل هذه اللوحة الإنسان، رجلاً وامرأة، لأن الأصل في الطبيعة هو المرء والمرأة، وكل منهما زوج للآخر، وهما زوجان، وكل منهما من المروة، وهي الحجر الأبيض الصب يقدح به الشرر.

والقصيدة تتألف من مقطعين الأول اللوحة، وهو المرأة، والثاني الرجل، وهو يدخل في اللوحة، أو في المرأة، ولذلك جاء العنوان «وصلة»، أي إنها وصلة بين المقطعين، أو بالأحرى وصلة بين الرجل والمرأة، العنوان هو وصال، بكل ما توحي به كلمة وصال في

العربية، من الصلة والتواصل والوصول.

وفي هذا الموقف الذي يأخذ من اللغة ومن عناصر الكون المادة ويتعامل معها على أنها موضوع حر، يعالجه كيف يشاء، بعيداً عن التقليد والجمود، ويحمله الرؤية التي يشاء، ولم يقل إن الحبيبة هي القمر مثلاً ولا الشمس إنما جعل القمر يغفو في عين الشمس في أخرى، وأجمل ما في القصيدة استيحاء الفنون الجميلة، وتصوير المرأة على أنها وردة العالم وعلى أنها منظر متكامل، والشاعر يهرب منه إليه ويدخل فيه.

والقصيدة ذات وحدة، عناصرها كلها مستمدة من الطبيعة، وفيها الماء والتراب والهواء والنار، وفيها الحجر والشجر والبشر، ورموز الطبيعة هي رموز الأنثى، بكل ما في المرأة والطبيعة معاً من خصب وعطاء. ومما لاشك فيه أن القصيدة غامضة، ومتعتها في غموضها، وهي أشبه ما تكون بالحلم، وهي قابلة لقراءات أخرى مختلفة، وربما مناقضة، وفق ثقافة القارئ.

ويظهر التعامل مع القمر تعاملاً رمزيًا حراً على أنه مادة موضوعية قابلة للتشكيل وفق رؤية جديدة في قصيدة للشاعر بودلير (فرنسة 1821 ـ 1867) عنوانها «أحزان القمر» ، وهذا نصها:

يحلم القمر بمزيد من الاسترخاء هذا المساء
كأنه حسناء تتكئ على وسائدها
تداعب بيد ذاهلة خفيفة حواف نهديها
قبل أن يستولي عليها النوم
وتستلم متهالكة لانتشاءات طويلة
كأنها على متن حريري لركام ثلجي هش
وعيناها تجولان على الرؤى البيض
التي تتصاعد كأنها الأزهار في زرقة السماء
وعندما تدع دمعة خفيفة تسقط أحياناً
على هذا المصباح وهي في مللها الكسول
يتناولها شاعر تقي عدو للرقاد
في راحة يده، هذه الدمعة الشاحبة
ذات الانعكاسات القزحية

كأنها قطعة من حجر كريم

ويخفيها في قلبه بعيداً عن عيون الشمس.

والقصيدة تشبِّه القمر بامرأة حسناء، والقمر في الثقافة الغربية أنثى، ثم تستطرد القصيدة في تصوير هذه المرأة الحسناء، فتبني فضاء قوامه البياض، وكل ما فيه ينسجم مع هذا البياض، فالحسناء تبدو عارية، وهي بيضاء، وهي تداعب حواف نهديها، وهما أبيضان، وتتكئ في تراخ على الوسائد، وتستسلم لانتشاءات طويلة كأنها على ركام ثلجي أبيض ناعم، وعيناها تسبحان في رؤى بيض، والدمعة البيضاء تسقط خفيفة من عينيها على المصباح الأبيض، والشاعر الصاحي عدو الرقاد يلتقط الدمعة كأنها حجر كريم، ويخفيها في قلبه ليحافظ على بياضها خوفاً عليها من الشمس.

فالبياض هو لون كل شيء: الحسناء ونهداها والدمعة والرؤى والوسائد والمصباح والثلج والحجر الكريم، والحركات كلها خفيفة رقيقة رخية ناعمة يغلب عليها الكسل والرغبة في النوم، وهي حركات ترتبط بالأبيض في كسلها وتراخيها، بل يحس المرء بالحركة بيضاء، على العكس من الأحمر مثلاً، وبذلك تتراسل الحواس، وتتبادل الإحساس بالمدركات، فتتحول الحركة نفسها إلى بياض، ويتحول البياض نفسه إلى حركة خفيفة رخية هادئة كالكسل والنوم. والذي أوحى بهذا البياض كله هو القمر، الذي هو أنثى في الثقافة الأوربية، وليس بالذكر، والشمس هي المذكر، ولذلك فالشاعر يخبئ الدمعة في قلبه مثل حجر كريم، حتى لا تطلع عليها الشمس وتذوب مثل الثلج، ولذلك كان تشبيه القمر الأنثى بالمرأة في مستهل القصيدة، وكانت الشمس الذكر في ختامها، والشاعر يصنع هذا التباعد بينهما، ويخشى على القمر من الشمس، أي يخشى على الأنثى من الذكر.

والشاعر مع الأنثى القمر، مستمتع ببياضها، وبكل ما هو متعلق بها أو توحي به من بياض، جسدها ودمعتها ورؤاها البيض التي يعرفها والمصباح ووسادتها الرقيقة الناعمة وحركاتها الخفيفة واستسلامها الكسول للنوم، وهذا الاستمتاع بالبياض يدل على استمتاع بريء نقي طاهر، فهي التي تداعب حواف نهديها، لا هو، ولا أي رجل، وهي التي تستسلم للنوم، وهو سهران يرقبها، بل هو عدو للنوم، لأنه بجوارها لا يريد أن ينام، كأنه يحرسها، كي يلتقط دمعتها التي يحفظها بقلبه، ويحميها، ولا يتركها تتعرض للشمس الذكر، ويصف نفسه بأنه الشاعر التقيُّ، ليؤكد أنه شاعر، وليدل بصفة

التقيّ على براءة علاقته بهذا الفضاء الأبيض، الذي هو له حارس، والتقوى نفسها توحي بالبياض، أي بالنقاء من الآثام، أو التطهر منها.

إن القمر الأنثى مرتبط(ـة) في الثقافة الأوربية بالرحمة والعفة، ولذلك عاش الشاعر في قلب هذا البياض عفيفاً، ووصف نفسه بالتّقَي، والتقط الدمعة، وخبأها في قلبه، واستبعد الشمس المذكر، وخاف منه على الدمعة، وهي بيضاء، لأن ظهور الشمس سينفي القمر، أي سينفي البياض والعفة، والشاعر حين يستبعد الشمس، أي حين يستبعد الذكورة إلى نهاية القصيدة، بل إلى خارجها، فكأنه يستبعد ذكورته، ليؤكد دور الشاعر لا الرجل في فهم الجمال الحق وتقديره وصونه وحفظه بالتقاطه الدمعة وإخفائها في قلبه.

وعنوان القصيدة «أحزان القمر» يدل على أحزان تلك المرأة، وعزلتها، ووحدتها، ودمعتها المتحدِّرة، ويوحي بأن الشاعر وحده القادر على فهم أحزانها وتقديرها، والاحتفاظ بدمعتها مثل جوهرة كريمة في أعماق قلبه، لا لأنه الرجل، ولكن لأنه الشاعر التقي، فالأمر لا يتعلق بذكورة وأنوثة، إنما يتعلق بالشعرية والأنوثة، أو الشاعر والمرأة، وهو بذلك يمجد دور الشعر والشاعر، ويؤكد دور المرأة، فهي التي تلهم الشاعر، وهو الذي يحفظ دمعتها جوهرة كريمة. وكل ما في القصيدة أمكنة، وهي كلها بيضاء، أولها القمر، ثم المرأة، ونهداها والوسائد والمصباح وركام الثلج ودمعتها وراحة يد الشاعر التي يلتقط بها الدمعة، والحجر الكريم مكان، لأنه حيز يشغل مكاناً، والحركة الرخية توحي بمكان لأن الحركة في حيز.

ومن الممكن القول إن المرأة في القصيدة هي الأم، والشاعر يعبر عن تقديسه لها، وهو يلتقط دمعتها، ويبعد عنها الرجل، وكان والد بودلير قد توفي عن أمه، وهو طفل، فتزوجت رجلاً عسكرياً فظاً قاسياً، ولذلك يريد بودلير أن يستبعد ذلك الرجل، وأن يحفظ لها بياضها ونقاءها، ويتركها تحلم أحلاماً بيضاء، ويرتجي لها النوم الهادئ المريح، وكأنه يرتجي لها الموت، وهو يلتقط دمعتها، كأنها حجر كريم، ولذلك يخبئه في صدره، ذكرى منها، ويخاف عليه من الرجل. والقصيدة مبنية على رمز البياض الدال على العفة، ويسري هذا اللون في عناصر القصيدة كلها، وتحمل العناصر كلها الرمز نفسه، وهو العفة، مما يدل على وحدة الرمز، ويجعل القصيدة رمزية عن جدارة، وبودلير هو سيد قصيدة الرمز.

وهكذا يبدو الشاعر في الموقف الرمزي الموضوعي، وفق الفهم الذي حددناه، قادراً على الإبداع، يتحرر في التعامل مع المادة من كل المعطيات السابقة، ويزيل القشرة المألوفة عن الأشياء، وفي ذلك كله ما يؤكد النظرة الموضوعية إلى القمر، بمعنى اتخاذه مادة يعالجها الشاعر كما يشاء بحرية، بعيداً عما هو متوارث في الموقف من القمر. ويظل القمر في هذا الموقف الرمزي الموضوعي قابلاً لاحتمالات مختلفة من الفهم والتفسير والتأويل، وليس الأمر كما لو كان القمر رمزاً لشيء أو موضوع نهائي محدد.

وفي الموقف الرمزي ينظر الشاعر إلى القمر على أنه موضوع، خارجي، أيضا، كما في الموقف السابق، ولكنه يتخذ من القمر رمزا لموضوع معين، محدد، نهائي، بخلاف الموقف السابق، وستزداد حقيقة الموقف الرمزي من خلال نموذج من القصص الأوربي، وهو قصة نثرية، وما يبرر الاستشهاد بها موضوعها الأساسي، وهو القمر، والقصة شهيرة جداً، وهي للقاص الفرنسي غي دو موباسان (1850 ـ 1893)، وهي أقرب إلى الشعر، وإن كانت قصة نثرية، فهي شعرية في موقفها من العالم، وفي رؤيتها له، وهي شعرية في وصفها وتصويرها، وتحكي القصة عن قديس في دير متدين شديد التدين، يكره النساء، يدعى مارنيان، وكان يرعى ابنة أخته، وهي صبية رقيقة، يحرص على تربيتها تربية دينية متشددة، وذات يوم أخبرته زوجة الحارس أن لابنة أخته عشيقاً يلتقيها كل ليلة في حديقة الدير، فطاش صوابه، ولم يصدق، ولما خيم الليل، خرج إلى حديقة الدير مغاضباً، ففوجئ بنور القمر يغمر الحديقة بغلالة شفافة، والكون يتألق بهاء، وسأل نفسه عن سر هذا الجمال، والغاية منه، وما لبث أن رأى ظلين أحدهما لشاب والآخر لصبية، يسيران متقاربين، فأدرك عندئذ سر هذا الجمال في الكون، والغاية منه، فأولاهما ظهره ورجع إلى داخل الدير. والقصة تؤكد أن الجمال خُلق للحب، وأن القمر الأنثى ربة العفة هي راعية هذا الحب، كما تدل على أثر القمر والطبيعة والجمال في تهذيب النفس وترويضها وتعريفها إلى ما في الكون من جمال وحكمة، وتدل على أن الحب هو غاية الحياة. والقصة تصف مشهد الحديقة بلغة شعرية جميلة، ومنها المقطع الآتي :

«وبدا هنالك صف من أشجار الحور الباذخة ينثني ويتعرج متابعاً للجدول في تعاريجه، وحول ضفاف الجدول وفوقها ينعقد رباب لطيف، بخار أبيض تتخلله أشعة القمر، وتفضضه وتجعله وضيئاً، وهذا الرباب الوضيء يلف مجرى النهر

المتعرج بمثل مندوف القطن الخفيف الشفيف، فوقف القس......لقد خامر نفسه في أعماقها حنو متزايد لا يغالب، وغشيته حيرة وقلق مبهم، وأحس باستفهام يخالجه......فيم يصنع الله هذا؟ ......وما بال هذا الكوكب الساري الباهر يطلع بطلعته الشاحبة فيكون أشجى شاعرية من الشمس وكأنما هو بضيائه اللين الذي لا يغلو غلوها في كشف الأستار وفضح الأسرار مهيأ للتجلية عن أشياء ألطف مادة وأدق معنى ......فيم وجيب القلب هذا الوجيب وانفعال النفس هذا الانفعال وتفتر الأوصال وكلال الجسد هذا التفتر وهذا الكلال؟ فيم إظهار هذه المفاتن التي لا يبصرها الناس إذ هم في مضاجعهم راقدون؟ ولمن هذا المشهد الجليل هذا الفيض الشعري تغدقه السماء على الأرض؟ لم يدرك القس لذلك سببا......وإذا هناك في أطراف المرج تحت قباب الشجر المبلل بالرباب الوضيء خيالان متراثيان يسيران جنباً إلى جنب».

ولا بد من الاستشهاد في سياق التوظيف الرمزي للقمر بقصة نثرية، تجعل الفلسطيني سارقًا للقمر، فإذا كان الفلسطيني يرى أن المهاجرين من أطراف الأرض إلى أرضه قد سلبوه حقه، وأقاموا دولتهم، وغيبوا قمره، وهو واثق بأن قمره سيعود، على سبيل الحلم والأمل، فإن أولئك المهاجرين من أطراف الأرض يرون أن العرب هم الذين سرقوا القمر، بل سرقوه مرات ومرات، كما يرون أن الأبطال منهم هم الذين استعادوه، وهذا ما يحكيه يوري إيفانز للأطفال في قصته «الأمير والقمر» .

قالت الصغيرة لي: من الذي سرق القمر؟ قلت: العرب. قالت: ماذا يفعلون به؟ قلت : يعلقونه للزينة على جدران بيوتهم. قالت : ونحن؟ قلت: نحوله إلى مصابيح صغيرة تضيء أرض إسرائيل كلها. منذ ذلك الوقت، والصغيرة تحلم بالقمر، وتكره العرب، لأنهم سرقوا حلمها، وحلم آبائها. هذا الصباح، جاء أمير صغير إلى بيتنا، وقال: هل تقبلون بي ضيفاً. رحبنا به، لكن الصغيرة، قالت: على أن تقول لنا من أنت؟ قال: أنا فارس من فرسان هذه الأرض، محارب قديم في أرض إسرائيل، مت صغيرا لكنني أخرج مرة في العام، أطوف في هذه الأرض وأسأل إن كان شعبي يسكنها أم لا. قالت الصغيرة : نحن شعبك، وأنا حبيبتك، أيها الأمير. قال الأمير: ما أروعك، أطلب منك الملجأ لليلة واحدة، فتفتحين لي قلبك، أنت حقاً يهودية؟. قالت: نعم، كلنا هنا شعب إسرائيل. ضرب الأمير برمحه الأرض، وقال: إذن تحقق

الحلم، الآن أستطيع أن أعود إلى قبري مرتاح البال. تشبثت به الصغيرة، وقالت: لا. . لم يتحقق الحلم بعد. قال الأمير: كيف؟ قالت الصغيرة: لقد سرقوا القمر. قال الأمير وهو يضرب الأرض برمحه مرة ثانية: من؟ قالت الصغيرة: العرب؟ بصق الأمير على الأرض، وقال: الجبناء كلهم لصوص وقتلة لكن لا بأس. سألت الصغيرة : وماذا ستفعل؟. قال الأمير: انتظريني الليلة, وسأعود لك بالحلم الجميل.

وانتظرت الصغيرة، ألقت رأسها على إطار النافذة وظلت تنظر إلى السماء، ومرت الساعات ونام الأطفال، والرجال والشيوخ، والنساء لكن الصغيرة ظلت تنتظر، لم تيئس، ولم تستسلم للنوم، لأنها تعرف أن أطفال شعب إسرائيل لا يكذبون. بعد منتصف الليل بقليل، انشقت الغيوم فجأة ورأت الصغيرة القمر لأول مرة رأته جميلاً ورائعاً، حدقت فيه طويلاً، ثم ركضت إليَّ وقالت: استيقظ يا أبي استيقظ. وقادتني إلى النافذة، وقالت: انظر يا أبي، هل هذا هو القمر، أم وجه الأمير الصغير؟ قلت: يا ابنتي الذي سرق القمر هو الذي قتل الأمير الصغير. لم تبك الصغيرة، فقد تحقق حلمها، وأشرق القمر على إسرائيل.

والقصة مكتوبة للأطفال، وهي حكاية يرويها أب لابنته، إذ تسأله عن القمر، فيخبرها أن العرب سرقوه، كي يزينوا به بيوتهم، وفي هذا دلالة على تخلف العرب، وأنانيتهم، فقد حرموا منه العالم، في حين كان الإسرائيليون يحولونه إلى مصابيح صغيرة تضيء أرض إسرائيل، على نحو ما يقول لها أبوها، فتحزن الطفلة، ثم يزورهم أمير شاب، ترحب به الطفلة عندما تعلم أنه جاء ليطمئن على أرض إسرائيل، فهو يخرج كل سنة ليطمئن على الشعب، وعندما يعلم أنها يهودية تسكن إسرائيل، يفرح ويهم بالعودة مطمئناً، ولكنها تخبره عن سرقة العرب للقمر، فيخرج وهو يعدها بإعادته، وتسهر الطفلة أمام النافذة تنتظر عودة الأمير الفارس، ويظهر القمر، وتركض الطفلة إلى أبيها تخبره باستعادة الأمير القمر، فيخبرها آسفاً أن العرب قتلوا الأمير الشاب، ولكنها لا تحزن فقد استعاد القمر ليضيء لشعب إسرائيل، وهي تثق بأن الأمير سينهض من موته ليحقق انتصاراً آخر.

وهكذا تتهم القصة العرب بأنهم هم الذين سرقوا القمر، وهم لا يقدِّرونه حق قدره، فهم يزينون به بيوتهم، مما يدل على أنانيتهم وجهلهم بقيمته، وبالمقابل يمتلك اليهود الأرض والشعب، وهم الأجدر بالقمر، لأنهم يقدِّرون قيمته ويعرفونه، ويصنعون منه

أقماراً تضيء العالم، وتصطنع القصة بطلاً أسطورياً يموت كل سنة ثم يبعث ليطمئن على شعب إسرائيل وأرض إسرائيل، مثله مثل دوموزو في الأسطورة الفينيقية الذي يبعث كل سنة في الربيع ليبعث الحياة في الأرض.

والقصة تصور طرفي الصراع، وتجعل أحدهما على حق، وهو الحضاري المتقدم الذي يحب الخير للبشرية، وهو صاحب الأرض، وتجعل الطرف الآخر متوحشاً يقتل ويسرق، وهو متخلف لا يقدِّر القمر حق قدره، ثم تستحضر القصة بطلاً من الأساطير، وتجعله بطلاً تاريخياً، كما تجعله حياً متجدد الحياة، يستعيد القمر للشعب الجديد به، وفق زعم القصة، والانتصار هنا ليس عن حلم أو أمل أو وهم، إنما هو بوساطة البطل المخلص الذي يرمز إلى استمرار تاريخ الشعب. والقصة في الحقيقة قائمة على التزوير والتزييف والكذب.

• الموقف العلمي

سوف تتضح حقيقة الموقف العلمي من القمر ومن غزو الفضاء من خلال قصيدة عنوانها «الإنسان» للشاعر السوفييتي إدوارداس ميجيلايتيس وفيها يفخر بأنه مخلوق على الأرض، وقد استطاع أن يستثمرها خير استثمار، وأن يمنحها هو القيمة والجمال، ويعتز بما بنى من مدن، وما صنع من طائرات وصواريخ، وإنه ليرفع وجهه نحو الشمس مفاخراً بأنه الإنسان، وما القمر إلا مرآة للأرض، والأرض من دون الإنسان تبدو قبيحة، وفي القصيدة يقول:

أقف مرتكزاً على الكرة الأرضية وأحمل في راحتي الشمس
هكذا أقف بين كرتين: الأرض والشمس
تعاريج المخ وأغواره عميقة كالمناجم
منها أستخرج، كالفحم، وأصهر، كالفولاذ،
سفناً تشق المحيط، وقطارات تجوب اليابسة
وامتداداً للطيور أصنع الصواريخ
كل هذا قد استخرجته من كرة مستديرة كالأرض
هي رأسي.... رأسي قرص الشمس يشع ضياء وسعادة
يبعث الحياة في الأرض ويعمرها بالبشر
ما الأرض بدوني كرة جدباء منبعجة
ضلت في الفراغ اللانهائي

ورأت في القمر كما في المرآة صورة قبحها وخُوائها
من حولي يدور كالأرجوحة الملونة كل ما صنعته يداي
وتدور المدن وكتل المنازل وإسفلت الساحات
والجسور محملة بالبشر وبالعربات
من حولي الطائرات والسفن
والجرارات والآلات والصواريخ، كلها تدور حولي
وهكذا أقف رائعاً حكيماً صلباً
مفتول العضلات قوي البنية
أنبت من الأرض حتى أبلغ الشمس
وأهدي بسماتها للمعمورة شرقاً وغرباً شمالاً وجنوباً
هكذا أقف، أنا الإنسان.

فالشاعر يعتز بما أبدع الإنسان وما صنع، بفضل العلم، وهو يقف في المركز، له المكانة الأولى، ويجعل كل ما أبدع يدور حوله، من آلات ومعامل وطائرات وصواريخ، ويؤكد أنه هو الإنسان صانع الجمال في الأرض، ولولاه لبدت قبيحة، بل إنه ليفخر بقوة جسمه وإبداع عقله الذي هو كالشمس يشع على الأرض الجمال والنور. ولا تخلو القصيدة من جمال، كما يسرح فيها الخيال في آماد واسعة بعيدة، حتى إنه ليملأ الفضاء، فيرتكز الإنسان بيد على الأرض، ويحمل الشمس بيد، ويجعل من نفسه قطباً تدور حوله الإبداعات والاختراعات والصناعات كأنه نجم تدور حوله الكواكب، في صورة كونية مدهشة، ثم يقف في صورة كونية أخرى شامخاً طالعاً من الأرض نحو السماء لينشر النور شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ويملأ الكون، معلناً في الختام أنه الإنسان، لتكون هذه الكلمة هي كلمة الاختتام مثلما كانت في الافتتاح كلمة العنوان، مما يدل على وحدة القصيدة وتماسكها. والإنسان في الحقيقة مطمح الحضارات كلها، وهو الغاية، سواء في ذلك الحضارات القديمة أو الحديثة، الشرقية أو الغربية، وهذه هي وقفة القوي المبدع، الذي يعتد بما أبدع، لأنه ينتمي إلى مجتمع قوي، في حين يشكو مِنْ تقدم العلم ويخافه مَنْ ينتمي إلى مجتمع متخلف ضعيف.

وخلاف الشعراء السوفييت يسخر الشاعر ريمنود كنو Raymond Queneau (فرنسة 1903ـ 1976) من وصول الإنسان إلى القمر في قصيدة عنوانها «القمر»، وفيها يقول*:

على قمر الحليب الخاثر نرى رجلا،
يحمل على ظهره حزمة حطب كبيرة.
هذا يمكن أن يكون ثقيلا؛ لأنه لا يتقدّم.
إنه هنا كل شهر، حطّاب أيام زمان.
ونرى رائد فضاء على قمر نيون
يحمل على ظهره صاروخ العودة.
فقد رحل لم يعد هناك أي شخص
يدخل بحر الأزمات والصفاء.
وعلى قمر نيون لُوِّن الفم، والعينان،
والأنف، ودمّل ضخم تنام عليه ذبابة.
ودائماً تكوّن عندنا انطباع، بأن هذا الشيء الفلكي
كان في متناول اليد المألوفة والسوداوية.

والشاعر يسخر من القمر ومن نزول الإنسان عليه، فيصور القمر كأنه طبق من اللبن الخاثر، ليدل على الحموضة، والقِدَم والفساد، فما هو باللبن الجديد الطازج، وكأن القمر قد شاخ وقَدُمَ به العهد، ونال منه التغيير، فأصبح مثل صحن اللبن الحامض، ويتخيل أنه يرى على سطحه حطاباً عجوزاً، لا يتقدم في مشيته، وهو رازح تحت حمل الحطب، مما يعني أن البشرية لم تتقدم، وما تزال تحتطب في الغابة، وهي تمشي ببطء، وقد شاخت مثل هذا الرجل العجوز.

ثم تزداد سخريته عندما يرى القمر كأنه مصباح من النيون عليه صورة رائد الفضاء، وهو يحمل على ظهره صاروخاً ثقيلاً كي يعود به إلى الأرض، مثله مثل ذلك الحطاب العجوز، فكأن التاريخ يعيد نفسه، وكأن البشرية لم تتقدم، ومصباح النيون يدل على حلول الضوء المصنع محل القمر الطبيعي، وما رجل الفضاء إلا صورة مرسومة على مصباح النيون، وهي صورة مشوهة، بشكل قبيح، فعلى أنفه دملٌّ تنام فوقه ذبابة، وهي صورة تشوه الوجه، وتدل على مرض جلدي وعلى قذارة كما تدل على قبح سافر يصدم الإنسان، ونوم الذبابة يدل على موته أو عجزه عن ذبِّها عن أنفه، أو كأنه ألفها، والوجه أكرم ما في الإنسان، وأول ما يراه الإنسان في أخيه الإنسان. ويذكر الشاعر في النهاية أنه كان متوقَّعاً للقمر، ذلك الكوكب السماوي العالي، أن يقع في يد الإنسان، وهي يد من المألوف أن تفتك وتبطش، وتصنع الحروب، ولذلك فهي يد سوداوية متشائمة. والقصيدة قصيرة ومكثفة، ولا تعلن عن موقفها صراحة، ولا تلجأ

إلى المباشرة، إنما تقوم على التصوير، وهي أشبه بلوحة سريالية، وعنوانها عام جداً لا يمنح القمر أي خصوصية أو أي تميز، ولا يضيف إليه أي صفة، ليدل على القمر المعهود، ويوحي بما هو عادي وممل ومكرور، ولكنه يقدم في القصيدة كل ما هو مختلف إذ يقدم للقمر صورة قبيحة غير متوقعة.

ويرجع تشاؤم الشاعر وإحساسه بالقبح الذي نال القمر إلى أن الشاعر ينتمي إلى جيل شهد حربين عالميتين، وكان في الأولى شاباً وفي الثانية كان في منتصف العمر، ورأى القتل والدمار، وقد احتل الألمان موطنه، بالإضافة إلى أن بلده فرنسة لم تصل إلى القمر، ولم ترسل إليه أي مركبة فضائية، وهو عامل لا يمكن إغفاله أيضاً.

***

لقد تعددت المواقف من القمر واختلفت، وغلب عليها الطابع العاطفي الانفعالي، وما يميز صورة القمر في الآداب العالمية تعبيره عن الحب واللقاء والوصال بصورة عامة، بخلاف صورة القمر في الشعر العربي الذي هو على الأغلب تعبير عن الحرمان والشوق إلى الحبيب ورمز لعلوه وبعده، بالإضافة إلى أن القمر في العربية مذكر في حين هو أنثى في الثقافة الغربية. ولكن يظل القمر في الحالات كلها تعبيراً عن العواطف ومثالا للجمال.

علاء الدين، د. ماجد، مختارات من الشعر الروسي، تر. د. ماجد علاء الدين، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط. ثانية، 2002، ص 46 ـ 48

نيرودا، بابلو، مئة قصيدة حب، تر. محمد عيتاني، دار ابن خلدون، بيروت، لاتا، ص 28

مندلسون، موريس، وولت ويتمان، حياته وأعماله، تر. عارف حديفة، وزارة الثقافة، دمشق، 1984، ص 250

باتريسيا غويللرماز، تاريخ الشعر الصيني المعاصر، تر. نعيم الحمصي، عبد المعين الملوحي، لا تاريخ، ولا مكان للنشر، ص13-14

المصدر السابق، ص 8

المصدر السابق، ص 9

المصدر السابق، 65 ـ 66

إبراهيم، محمد حمدي، من الشعر اليوناني الحديث، اختيار وترجمة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2000، ص 183 ـ

* هكذا طبعت القصيدة في الأصل، وفق فقرات، وبنقاط بين الجمل والعبارات.

باتريسيا غويللرماز، تاريخ الشعر الصيني المعاصر، تر. نعيم الحمصي، عبد المعين الملوحي، ص 232

* ترجمها عن الفرنسية بطلب مني الدكتور أحمد دقاق، دكتوراه في الأدب المقارن، باريس.

مندلسون، موريس، والت ويتمان:حياته وشعره، ص 304 ـ 305

إيلوار، بول، قصائد حب، تر. عصام محفوظ، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 51

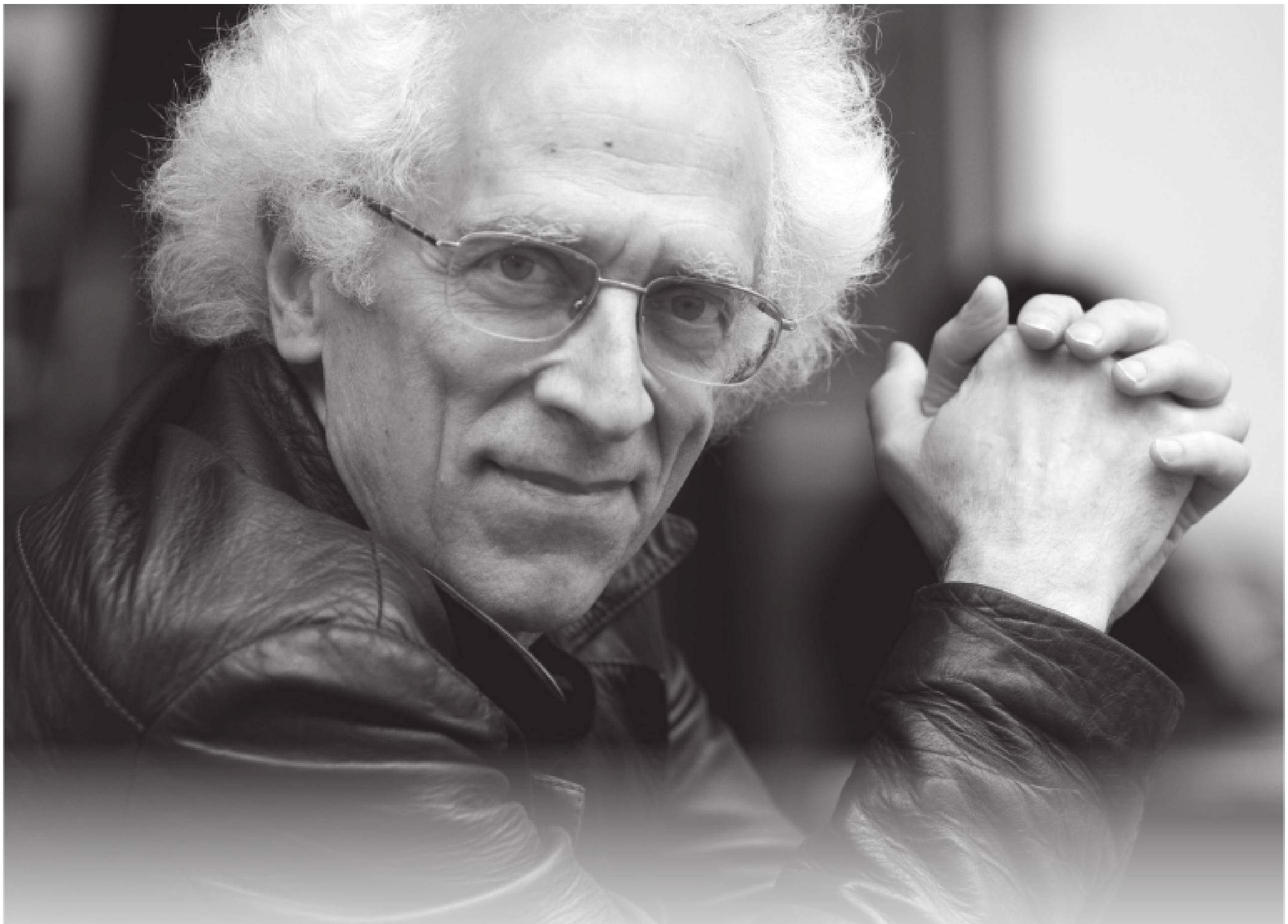
بودلير، أزهار الشر، تر. حنا الطيار، جورجيت الطيار، ص 48

صدقي، عبد الرحمن، ألوان من الحب، كتاب الهلال، القاهرة، عدد 231، مايو 1970، ص 175 ـ 176 ، وينظر ترجمة ثانية لها عند: شولتز، روبرت، عناصر القصة، تر. محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس، دمشق، 1988، ص 67، وما بعدها.

إيفانز، يوري، الأمير والقمر، تر. محمد الظاهر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 9، حزيران، 1979، ضمن مقالة عنوانها: نصوص من أدب الأطفال الصهيوني، ص 75-76

المصدر السابق، مختارات من الشعر السوفييتي، تر. عبد الرحمن الخميسي، دار رادوغا، موسكو، 1985، ص 195 ـ 197

* زودني بالنص مشكوراً الصديق الدكتور محمد مرشحة أستاذ الأدب العالمي بكلية الآداب في جامعة حلب.



استقبال عدنان محمد للمصطلح السردي في ترجمته كتاب «شعرية النثر» ت: تزفيتان تودوروف

سيدي محمد بن مالك
كاتب وباحث من الجزائر

تعرفنا في هذه المدة على جميع المسؤولين في «سيفاستوبل». وقبل مغادرتنا إلى «يالطا» أخذنا نتلقى هاتفياً معلومات من شتى الجهات: «الريح شمالية ـ غربية، شمالية ـ شرقية، ستحدث ارتجاجات، لن تحدث ارتجاجات». وكان جميع البحّارة يقولون إن كل شيء سيكون على ما يرام، والارتجاج سيحدث في مكان ما قرب «آي ـ تودور» أمّا هنا فيوجد منعطف، وإبحارنا سيكون هادئاً.

تتمثّل أهميَّة ترجمة كتاب «شعريَّة النّثر» لتزفيتان تودوروف، على الرّغم من تأخّرها بأكثر من إحدى وثلاثين سنة عن ظهور النّص في لغته الأصليّة(1)، في أنّها تُقدِّم، للباحث العربيّ، مفاتيحَ تحليل النّص السّردي من منظور بنيويّ يصف تجليّات الشّعرية أو الأدبية في المحكيات جميعها، تلك التي تقوم على مبدأ السّردية؛ أيْ تسلسُل الأحداث والوقائع الذي يُشكِّل الحكاية، وتستدعي حضور الرّاوي الذي يضطلع بإنتاج الحكاية عبر الخطاب، شعرياً أكان مثل الأوديسة لهوميروس، أم نثرياً نظيرَ ألف ليلة وليلة، حيث تتجلّى الشّعرية، في الخطاب الأوّل، في الكلام - العمل والكلام - المحكيّ والكلام المُختلَق، بينما تتبدّى، في الخطاب الثّاني، في التّضمين والتّضمين الذاتي والمحكيّ المُتمِّم والمحكيّ المُتمَّم.

وقد انصرف عدنان محمود محمَّد إلى ترجمة النّسخة المُعدَّلة لكتاب «شعريَّة النّثر»، تلك التي شهدت حذْف فصولٍ هيْمَن عليها التّنظير، كان قد خصّصها تزفيتان تودوروف للتّعريف بالإرث المنهجيّ للشّكلانية الرّوسية، ومصطلحيْ اللّغة والأدب، والفرْق بين الشّعرية والنّقد، ومفهوم مُشاكَلة الحقيقة، وطريقة قراءة النّص الأدبي، وأربعةِ فصولٍ تطبيقيةٍ، حاول في أحدها تقديم تأمُّلاتِه في نظرية اللّغة عند الباحث الشّكلاني - المستقبلي فيليمير خلبنيكوف ابتغاءَ إعادة تشكيلها، وهو الفصل الموسوم «العدد، والحَرْف، والكلمة»، وعالَج في الفصول الثّلاثة الأخرى البنية السّردية لجملةٍ من المحكيّات، والفصول هي: «الكلام حسب كونسطون»، و«أشباح هنري جيمس»، و«الفن حسب أرطو»(2). بينما أضاف عالِم السّرد ثلاثة فصولٍ لم تكنْ موجودة في النّسخة الأولى، تناوَل فيها رواية «مُذكِّرات قَبْو» لفيودور دويستوفسكي، ورواية «قلْب الظّلام» لجوزيف كونراد(3)، وأسلوب قراءة النّص التّمثيلي. لقد أراد تزفيتان تودوروف، في نظرنا، أن تكون النّسخة المُعدَّلة دراسةً تطبيقيةً صِرْف، تُفرَد لمُقارَبة الخصائص والمُكوِّنات التي يتّسم بها المحكيّ الأدبيّ. وفصول هذه النّسخة هي: «أنماط الرّواية البوليسية»، و«المحكيّ البدائيّ؛ الأوديسة»، و«النّاس - المحكيّات؛ ألف ليلة وليلة»، و«نحوُ المحكيّ؛ الديكاميرون»، و«البحث عن المحكيّ؛ الغْرال»، و«سرّ المحكيّ؛ هنري جيمس»، و«التّحوُّلات السرديَّة»، و«لعبة الغيريَّة؛ مُذكِّرات قَبْو»، و«معرفة الفراغ؛ قلْب الظّلام»، و«القراءة بوصفها بناءً».

ومن البديهيّ أن تندرج ترجمة عدنان محمود محمَّد في سياق التّرجمات العلميَّة، باعتبار أنّ المضمون الذي يعمل المُترجِم على نقْله من اللّغة ـ المصدر (الفرنسيَّة) إلى اللّغة ـ الهدف (العربيَّة) يرتبط بالسّرديات البنيوية أو الكلاسيكية التي تصِف المحكيّ الأدبيّ، من خلال مناهج مُختلِفة، تتوخّى العلمية والموضوعية في تحليل شكل النّص السّردي و/أو معناه. ومن بين هذه المناهج، المُنتمِية إلى تلك السّرديات، الشّعرية التي ترتبط، بوصفها علماً la poétique، لأنّها قد تحيل إلى الصّفات الجوهرية الثّاوية في المحكيّ 4(la poéticité)، بعالِم السّرد تزفيتان تودوروف الذي راح، تأسيساً على قراءته المُوازِنة بين كتاب «صُوَر» لجيرار جينيت وكتاب «بنية اللّغة الشّعرية» لجون كوهين، يُعدِّل تصوُّر الشّعرية، مُبْرِزاً موضوعها وأسلوب عملها، ومُمَيِّزاً، في الوقت ذاته، بين النّقد الذي يُمثِّله المُؤلَّف الأوّل والعلم الذي يُجسِّده المُؤلَّف الثّاني. يقول تزفيتان تودوروف في تحديدِه لموضوع الشّعرية: «إنّ ما تدرسُه، ليس الشّعر أو الأدب، بل «الشّعرية» و»الأدبية». بالنّسبة لها، لا يُشكِّل العمل المُفرَد هدفاً أخيراً؛ فإذا توقّفت عند عمل ما بدلاً من آخر، فلأنّ ذلك العمل يسمح بظهور ميزات الخطاب الأدبيّ بشكلٍ أوضَح. ينبغي للشّعرية أن تدرُس، ليس الأشكال الأدبيَّة الموجودة سلفاً، ولكنْ، انطلاقاً منها، مجموعَ الأشكال المُفترَضة: ما يمُكِن أن يكون عليه الأدب، أكثر ممّا هو عليه. إنّ الشّعرية هي، في آنٍ، أقلّ وأكثر تطلُّباً من النّقد: إنّها لا تزعم تسميةَ معنى العمل، ولكنّها تريد أن تكونَ، هي نفسها، أكثر صرامةً من التّبصُّر النّقدي»(5).

من أجل ذلك، يُفترَض بالقائمِ بترجمة نصٍّ علميٍّ، نظيرَ «شعريَّة النّثر»، أن يكون واعياً بفلسفة الشّعرية ومبادئها وموضوعها وأدواتها التّحليلية، أو مهتمّاً بميدان الشّعرية على الأقلّ، لأنّ ذلك الوعي أو ذلك الاهتمام سيُسْعِفه في تقديم ترجمةٍ تحترم طبيعة النّص العلمي، من حيث كونُه نصّاً واصِفاً لجوهر المحكيّ، الذي يتألَّف، في منظور تزفيتان تودوروف، من حكاية وخطاب؛ حكاية عمادُها الأحداث والشّخصيّات، وخطاب قوامه اللّغة الشّفهية أو المكتوبة أو أحد الأنساق غير اللّسانية، نظيرَ الفيلم، بحيث ينأى ذلك الوصف، قدر المُستطاع، عن الشُّروح والتّأويلات والأحكام التي تستنِد إلى الأهواء والأخلاق والأيديولوجيات، ويُفْرِزُ مصطلحات خاصّة بماهية المحكيّ وتكوينه، يستنبطها عالِم السّرد عبْر أسلوب

مُعالَجة النّص السّردي الذي يرتضيه، ويقترحها على جمهور المتخصِّصين في ميدان الشّعرية خاصّةً، والسّرديات عامّةً. تلك المصطلحات التي تُعَدُّ مفاتيحَ لفهم الشّعرية، ومداخلَ لاستيعاب مُشكِّلات المحكيّ وعناصره.

وممّا لا شكّ فيه أنّ عدنان محمود محمَّد قد أبدى اهتماماً بميدان الشّعرية، من خلال نقْل كتاب «شعريَّة المسرود»(6) إلى اللّغة العربيَّة، عاماً واحداً قبل ترجمة «شعريَّة النّثر» في نسخته المُعدَّلة. وهو كتاب يحيل إلى الشّعرية، كما يبدو، على الأقلّ، من خلال عتبة العنوان، وإشراف تزفيتان تودوروف بمعيَّة جيرار جينيت على هذا العمل الذي يضمّ أربع دراسات، أنْجزها كلٌّ من رولان بارت(7) وولفغانغ كايسر وواين بوث وفيليب هامون. وقد عزَّز المُترجِم اهتمامَه بالسّرديات البنيوية أو الكلاسيكية، مُمثَّلةً في الشّعرية، بترجمة مُؤلَّف «شعريَّة النّثر» التي افتقرت، مثل التّرجمة التي سبقتها، إلى تقديم يُعرِّف فيه مُترجِم نصوص السّرديات، عادةً، موضوع العمل المُترجَم، وهدف الكاتب من تدبيجه، والمنهج الذي اتّبعه في تأليفه، والظّروف التي واكَبت ترجمته، مُعلِّقاً أو موضِّحاً، في كثيرٍ من الأحيان، بعض المسائل التي يُمكِن أن تكون محلَّ استصْعاب من المتلقّين (القرّاء العاديون، والأكاديميون المُهتمّون، والباحثون المُبتدِئون) أو اختلاف بين علماء السّرد، مثل مسألة المصطلح(8).

هذه المسألة التي تُؤرِّق عدنان محمود محمَّد، مثل المُترجِمين العرب جميعهم؛ فيعمد، في ترجمته لكتاب «شعريَّة النّثر»، ومن أجل التّمييز بين المفردة الخاصّة؛ أيْ المصطلح، نقدياً أكان أم سردياً أم لسانياً(9)، والمفردة المُشترَكة أو العامّة، إلى وضْع المُعادِل المصطلحي العربي ونظيره في اللّغة الفرنسيَّة جنباً إلى جنبٍ، في متْن التّرجمة نفسه، حتّى وإنْ كان ذلك المُعادِل المصطلحي قد شاعَ بين المُشتغِلين بالسّرد، من قبيل عمل فنيّ œuvre d art، ومرويّ له narrataire، واستبدال paradigme، بحيث يستغني عن التّقليد السّائد بين المُترجِمين العرب في تخصيص ثبْتٍ أو مسْردٍ باللّغتيْن المنقول منها والمنقول إليها للمصطلحات الواردة في التّرجمة(10).

كما يلوذ عدنان محمود محمَّد، ابتغاء الإفصاح عن سبَب اصطفائه لمُعادِلٍ بعينه على سبيل التّعليل أو التّفسير أو إزالة اللّبْس، بمنهج الإحالة، حيث يصف

بعض المُقابِلات العربيَّة للمصطلحات السّردية الفرنسيَّة في هامش التّرجمة، بنوعٍ من الإسْهابِ تارةً، مثل حديثه عن الفرق بين المبنى الحكائي والمتْن الحكائي اللّذيْن يعود الفضل في ترجمتهما إلى إبراهيم الخطيب وليس إلى سعيد يقطين كما يعتقد المُترجِم، وباختصارٍ تارةً أخرى، مثل تحديده لتصوُّر مصطلح méta الذي يُؤْثِر اقتراضه من اللّغة الفرنسيَّة بدلاً من ترجمته إلى اللّغة العربيَّة، مُؤلِّفاً بينه وبين مصطلح نصّ، في مصطلحٍ هجينٍ، هو ميتا ـ نصّ، وذلك على الرّغم من أنّ مصطلح «ميتا» يعني الوصف، أو الشّرح، تجوُّزاً، مثل ما يُجلِّيه المُترجِم نفسُه في الهامش. وهو ما يجعل مصطلح النّص الواصِف(11)، في اعتقادنا، أقرَب إلى التّعبير عن تصوُّر المصطلح الفرنسي المُركَّب texte ـ méta.

إنّ منهج الإحالة، باعتباره أحدَ مناهج التّوليد المعنوي الذي اعتمدَه المُترجِم سعْياً إلى تحقيق التّكافُؤ المفهومي، لم يحلْ، في الحاليْن (التّوسُّع والإيجاز) معاً، دون الوقوع في الاضطراب المصطلحيّ الذي اعتوَر كثيراً من المُقابِلات المصطلحيَّة العربيَّة. مثال ذلك، مصطلح مسرود الذي يُبرِّر عدنان محمود محمَّد استعمالَه، بوصفه مُكافئاً لمصطلح récit، بقوله في الهامش، مُستفيضاً بعض الشّيء: «لقد اخترت ترجمة مصطلح «récit»، وهو مصطلحٌ جوهريٌّ في هذا الكتاب، بمصطلح «مسرود». وقد اخترتُه من بين ترجمات كثيرة للمصطلح نفسِه: (قَصّ، قصّة، حكي... إلخ). وإنّي وجدتُ كلمة مسرود هي الأفضل، للأسباب التّالية:

1 ـ لأنّ هذه الكلمة مرِنة؛ فنستطيع أن نقول مسرود ومسرودان ومسرودات، في حين أنّنا لا نستطيع أن نفعل ذلك مع «قَصّ» ولا مع «حكي».

2 ـ إنّ كلمة «قصّة» تُحيل، مباشَرةً، إلى النّوع المعروف من النّثر، بينما تُغطّي كلمة «مسرود» حقلاً واسعاً جدّاً، بدءاً من أبسط الأمثال (وحتّى النّكات) وأقْصَرها إلى أطْوَل الأعمال الأدبية من مَلاحِم وروايات ومسرحيّات وأغانٍ... إلخ.

3 ـ إنّ كلمة «حكي» تُحيل، مباشَرةً، إلى الشّفاهية، بشتّى أنواعها، سواء في مجال الأدب أو غيره. في حين أنّ المسرود يخصّ الأدب المحكيّ والمكتوب والمرئيّ على حدٍّ سواء»(12).

لقد رام المُترجِم، في هذه الإحالة، تعليلَ استعمالِه مصطلحَ مسرود مُكافِئاً لمصطلح récit، وتفسيرَ الاختلاف بين هذا المُكافِئ ومصطلحات أخرى يحسَب،

وهو مُصيبٌ في ذلك، أنّ تصوُّراتها لا تُعادِل مفهوم المصطلح في اللّغة الفرنسيَّة، وهي قَصّ وقصّة وحكي. ولكنّه، في الوقت ذاته، ألْبَس على المُتلقّي المصطلحَ الذي انتقاه، باعتبار أنّ المسرود، بوصفه دالاًّ أو شكلاً، وبهذا التّعليل ـ التّفسير المُقدَّم، يغدو مُشترَكاً سرديّاً مصطلحيّاً من جهة، لأنّه يُعبِّر عن تصوُّريْن اثنيْن لمصطلحيْن مختلفيْن، هما récit وnarré، ومُشترَكاً سرديّاً تصوُّريّاً من جهة أخرى، لأنّه يأتلِف مع مصطلحات أخرى في تعيينِ تصوُّرِ مصطلحٍ واحدٍ، هو تصوُّر مصطلح récit، والمصطلحات هي محكي وحكي وحكاية وسرد وقصّة التي كنّا قد وقفْنا عليها في قراءتنا لترجمة هذا المصطلح السّردي من اللّغة ـ المصدر إلى اللّغة ـ الهدف(13)، ومصطلح قَصّ (فضلاً عن مصطلحيْ قصّة وحكي) الذي تبيَّنه عدنان محمود محمَّد في إحالته.

ويحقّ هذا الرّأي ذاتُه، بشأن مصطلح مسرود، على مصطلحات قصّة وحدث وفاعل وسلسلة التي يُقابِل بها المُترجِم مصطلحات histoire وaction وactant و séquence، حيث يُعَدُّ كلّ مصطلح من هذه المصطلحات الأربعة مُشترَكاً سرديّاً، مصطلحيّاً وتصوُّريّاً في الآنِ نفسِه. ويمُكِن توضيح ذلك، بناءً على ما ورَد في هذه التّرجمة وترجمات عربيَّة أخرى، على النّحو الآتي:

أ ـ القصّة: هي مُشترك سرديّ مصطلحيّ، لأنّها تحيل إلى مفاهيم مصطلحات histoire وrécit وnouvelle. وهي مُشترك سرديّ تصوُّريّ، لأنّها تتّفق مع مصطلحيْ حكاية وحكي في الدّلالة على مفهوم مصطلح histoire.

ب ـ الحدث: هو مُشترك سرديّ مصطلحيّ، لأنّه يحيل إلى مفهوميْ مصطلحيْ action وévénement. وهو مُشترك سرديّ تصوُّريّ، لأنّه يتّفق مع مصطلحيْ فعل وعمل في الدّلالة على مفهوم مصطلح action.

ج ـ الفاعل: هو مُشترك سرديّ مصطلحيّ، لأنّه يحيل إلى مفاهيم مصطلحات actant وagent وsujet. وهو مُشترك سرديّ تصوُّريّ، لأنّه يتّفق مع مصطلح عامل في الدّلالة على مفهوم مصطلح actant.

د ـ السّلسلة: هي مُشترك سرديّ مصطلحيّ، لأنّها تحيل إلى مفهوميْ مصطلحيْ séquence وsérie. وهي مُشترك سرديّ تصوُّريّ، لأنّها تتّفق مع مصطلحات مقطوعة ومقطَع ومساق وتتالية ومتتالية ومتوالية وتتابُع في الدّلالة على مفهوم

مصطلح séquence.

وعلى الرّغم من أنّ عدنان محمود محمَّد قد أبان، في نقْله لكتابيْ «شعريَّة المسرود» و»شعريَّة النّثر» ومقال «النّقد الأدبي»، عن التزامه بالمُعادِل المصطلحيّ العربيّ لمصطلح récit، وتقيُّده بالمُقابِلات المصطلحيَّة العربيَّة لمصطلحات action وactant وséquence في التّرجمتيْن الأوليين، إلّا أنّه قد أسْهم، بتلك المُكافِئات التي اهتدى إليها، في مُضاعَفة الاضطراب المصطلحيّ، من حيث كان ينبغي له أن يتلافى ذلك، عبرْ الاستئناس بالتّرجمات والدّراسات والقواميس العربيَّة المتخصِّصة في السّرديات، تلك التي سبقت ترجماته، وأقرّت، إلى حدٍّ ما، بعض المصطلحات السّردية، من قبيل محكي مُعادِلاً لـ récit، وحكاية مُعادِلاً لـ histoire، وحدث مُعادِلاً لـ événement، وعامل مُعادِلاً لـ actant.

ومن أمارات ذلك الاضطراب المصطلحيّ، أنّ المُترجِم قد وقع، في نقْله لكتاب «شعريَّة النّثر»، في تناقُضٍ بين ما حاول تعليلَه و تفسيرَه، في الهامش، من أنّ مصطلح قصّة يُحيل إلى نوع من أنواع النّثر، وما ارتآه، في المتْن، من أنّ المصطلحَ نفسَه حقيقٌ بأنْ يُعادِل مصطلح histoire (صفحة 12). ومن ثمّ، فقد جعَل عدنان محمود محمَّد، من حيث يدري أو لا يدري، وهو الذي أعْرَب عن حِرصه على مسألة المصطلح من خلال المُجاوَرة بين المصطلح السّرديّ الفرنسيّ ومُقابِله العربيّ واستثمار منهج الإحالة، مصطلحَ قصّة مُشترَكاً سرديّاً مصطلحيّاً يدلّ، في آنٍ، على تصوُّريْ مصطلحيْ nouvelle وhistoire.

ويتكرَّر مثلُ هذا الارتباك المصطلحيّ في متْنِ التّرجمة نفسِه، حين يُحوِّل المُترجِم المصطلح من مفردة خاصّة ينبغي لها أن تُقابِل مصطلحاً واحداً في اللّغة المنقول منها إلى مُشترك سرديّ مصطلحيّ يُقابِل مصطلحيْن اثنيْن أو أكثر في تلك اللّغة. مثال ذلك، مصطلح تركيب الذي ضمَّنه عدنان محمود محمَّد مفهوميْ مصطلحيْن اثنيْن، هما syntaxe (صفحة 51) وcomposition (صفحة 99)، ومصطلح عامل الذي صيرَّه دالّاً على مصطلحيْ agent (صفحة 54، وصفحة 132) وopérateur (صفحة 134)، ومصطلح حدث الذي أوْدَعَه تصوُّرات مصطلحات action (صفحة 55) وévénement (صفحة 38) وfait (صفحة 127).

خلاصة:

لم نَرُمْ، في وصْفنا لاستقبال عدنان محمود محمَّد للمصطلح السّردي في ترجمته لكتاب «شعريَّة النّثر»، سوى إظْهار كيف يُفضي تعدُّد المُقابِلات المصطلحيَّة في اللّغة ـ الهدف للمصطلح الواحد في اللّغة ـ المصدر إلى ما أسْميْناه «اشتراك المصطلح السّردي اشتراكاً مصطلحيّاً وتصوُّريّاً»؛ فقد كانت غايتُنا أن نشير إلى إحالة مُعادِلٍ عربيٍّ واحدٍ إلى مصطلحيْن سرديَّيْن فرنسيَّيْن أو أكثر، وإحالة مُعادِليْن عربيَّيْن أو أكثر إلى مصطلحٍ سرديٍّ فرنسيٍّ واحدٍ، حيث أصبح الحديث عن اختلال المصطلح السّردي، في اللّغة العربيَّة، وتشريح أسبابه ومظاهره والبحث عن سُبُلِ تقويمه من نافِلة القوْل.

الهوامش:

(1) تزفيتان تودوروف: «شعريَّة النّثر (مُختارات)، تليها أبحاث جديدة حول المسرود»، ترجمة: عدنان محمود محمَّد، مراجَعة: جمال شحيّد، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، ط. 1، 2011. ويجب الإلْماح إلى أنّ المُترجِم قد اكتفى بالإشارة إلى العنوان الأصلي للكتاب، دون تحديد السنة التي تمّ فيها نشر هذا المُؤلَّف الذي يُعَدُّ، في الواقع، نسخة مُعدَّلة للنّسخة الأولى التي حملت عنواناً رئيساً هو «شعريَّة النّثر» (1971)، بحيث إنّ هذه النّسخة المُعدَّلة قد طُبِعَت، في اعتقادنا، مرّتيْن اثنتيْن، سنتيْ 1978 و1980. والعنوان الأصليّ للنّسخة المُعدَّلة هو: Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit».

(2) Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose», Seuil, Paris, 1971.

(3) لم نَشَأ أن نتصرّف في ترجمة عنوانيْ هاتيْن الرّوايتيْن، إيماناً منّا بأنّ التّرجمة الأدبية لها شروط وقواعد وآليات خاصّة بها، ومُشتغِلون بذلوا جهدهم وأنْفقوا وقتهم في سبيل التّخصُّص فيها. وهو ما جعلنا نتبنّى العنوان الأوّل الذي وضعه سامي الدروبي، كما فعل عدنان محمود محمَّد نفسُه، والعنوان الثّاني الذي تكرَّر، في حدودِ ما نعلم، في ترجمات كلٍّ من أحمد خالد توفيق وحرب محمَّد شاهين وصلاح حزيّن ومدحت طه.

(4) إنّ الشّعرية، في منظورنا، مُشترَكٌ سرديٌّ مصطلحيٌّ؛ فهي تحيل إلى مفهوميْن اثنيْن قائميْن في اللّغة ـ المصدر؛ أيْ اللّغة الفرنسيَّة، حيث يدلّ المفهوم

الأوّل على العلم la poétique، في حين، يشير المفهوم الثّاني إلى الشّعرية la poéticité. وقد اهتديْنا إلى المفهوم الثّاني، بعد أنْ خِلْنا، في دراسة سابقة، أنّ تصوُّر مصطلح poéticité يعني الشّاعرية التي تومئ، في الواقع، إلى موهبة الشّاعر أو النّاثر وقريحته، وليس إلى الخصائص النّوعية للأدب. يُنظَر: سيدي محمَّد بن مالك: «السّرد والمصطلح؛ عشر قراءات في المصطلح السّردي وترجمته»، دار ميم للنشر، الجزائر، ط. 1، 2015، ص 40.

(5) Tzvetan Todorov (1971), p 46.

(6) يُنظَر: رولان بارت وآخرون: «شعريّة المسرود»، ترجمة: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، ط. 1، 2010.

(7) نُشِرَت دراسة رولان بارت الموسومة «مدخلٌ إلى التّحليل البنيوي للمحكيّات»، أوّل مرّة، سنة 1966، في العدد الثّامن، من مجلة (تواصُلات). يُنظَر: Roland Barthes: «Introduction à l'analyse structurale des récits», in «L'analyse structurale du récit», Communications 8, Seuil, Paris, 1966.

(8) من التّرجمات العربيَّة التي راعى فيها المُترجِمون مطلَب التّقديم وعناصره، نشير، على سبيل الذّكْر لا الحصْر، إلى ترجمة سعيد بنـگراد لكتاب «سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس»، التي بسَط في تقديمِه لها موضوعَ سيميائيّة الأهواء ومنطلقاتها المعرفيَّة، واصِفاً جهازها المصطلحيّ، ومُقترِحاً مُكافِئات مصطلحيَّة لمفاتيح هذا الضّرب من السّيميائية. يُنظَر: ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتنيي: «سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس»، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنـگراد، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط. 1، 2010، من صفحة 09 إلى صفحة 43.

(9) يوجد تداخلٌ كبيرٌ بين صنوف المصطلح الثّلاثة، باعتبار التّشابُك القائم بين النّقد والسّرديات واللّسانيات.

(01) وهي الطّريقة عينُها التي انْتهَجَها في ترجمة كتاب «شعريَّة المسرود»، ومقال «النّقد الأدبيّ». يُنظَر: الموسوعة الفرنسيَّة: «النّقد الأدبيّ»، ترجمة: عدنان محمود محمّد، في «الآداب العالميَّة»، العدد 144، خريف 2010، ص 47.

(11) نُفضِّل كتابة هذه المفردة الخاصّة المُركَّبة دون شَرْطة تفصل بين المصطلحيْن، لأنّ ما يهمّ، في عمليَّة التّرجمة، هو الالتفات إلى تصوُّر المصطلح الأجنبيّ في المقام الأوّل.

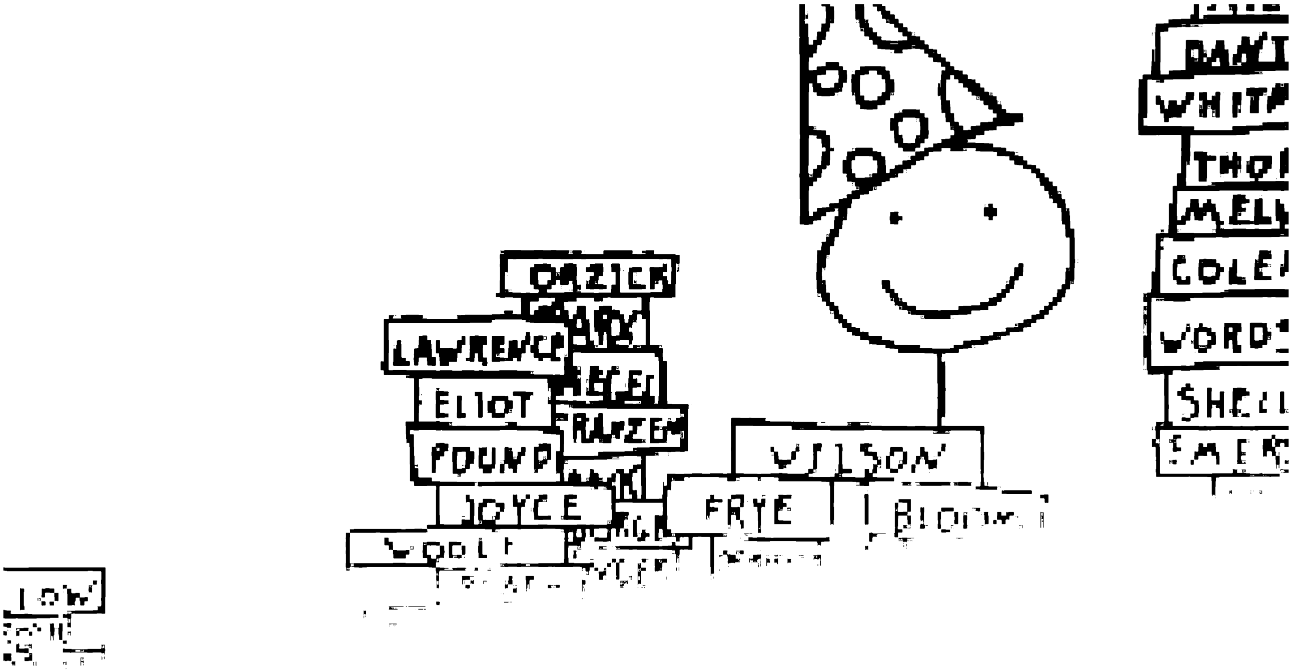
(21) تزفيتان تودوروف: «شعريَّة النّثر (مُختارات)، تليها أبحاث جديدة حول المسرود»، ص 10.

(31) لقد وقفْنا على مصطلحات محكي وحكي وحكاية وسرد وقصّة، وكذلك مسرود، باعتبارها مُكافِئات لمصطلح récit، في مُقاربَتنا للمصطلح السّردي في كتابيْ «تحليل الخطاب الرّوائي؛ الزّمن، السّرد، التّبئير»، و«السّرديات والتّحليل السّردي؛ الشّكل والدّلالة» لسعيد يقطين، وترجمة محمَّد نديم خشفة لمُؤلَّف «الأدب والدّلالة» لتزفيتان تودوروف، وخمس ترجمات لنصّ رولان بارت الموسوم «مدخلٌ إلى التّحليل البنيوي للمحكيّات»، من بينها ترجمة عدنان محمود محمَّد المُتضمَّنة في كتاب «شعريّة المسرود». يُنظَر:

(41) سيدي محمَّد بن مالك: «السّرد والمصطلح؛ عشر قراءات في المصطلح السّردي وترجمته»، دار ميم للنشر، الجزائر، ط. 1، 2015، ص 102، 103، 104.

(51) سيدي محمَّد بن مالك: «فرادة التّرجمة العربيَّة للمصطلح السّردي المُعاصِر»، في «البحرين الثّقافية»، المُجلَّد 23، العدد 85، يوليو 2016، ص 40 وما يليها.

(61) سيدي محمَّد بن مالك: «النّموذج البنيوي للمحكيّ في منظور رولان بارت؛ الرّوافد، والمصطلح، والتّرجمة»، في «أهواء بارت ومغامرات البارتية»، كتابٌ جماعيٌّ، إشراف وتحرير: محمَّد بكاي، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط. 1، 2017، من صفحة 180 إلى صفحة 186.



النقد الجديد

ميشيل جاريتي

ترجمة: د. غسان السيد

مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكُتَّاب العرب

هكذا ظهرت إعادة توجه أساسي جديدة في الدراسات الأدبية، ضد الإرث اللانسوني، بعد الحرب العالمية الثانية، وقد استند إلى حد كبير إلى بعض الأعمال، مثل أعمال باشلار أو أعمال سارتر، لكن بدايته كانت سابقة عليهما، وهذا يسمح لنا مباشرة بقياس مدى الانزياح، المفاجئ اليوم، الذي تفرضه تسمية النقد الجديد التي أظهرها فجأة إلى النور الساطع عمل ريمون بيكار الهجائي Raymond Picard، نقد جديد أو خدعة جديدة، الذي رد عليه رولان بارت في السنة التالية عبر إصدار نقد وحقيقة. أولاً لأن التاريخ الأدبي الموروث من لانسون تطور سابقاً، وأن بيكار نفسه، البعيد عن أن يكون مجرد متابع له، فتح، منذ عام 1956، عمله مهنة جان راسين على علم الاجتماع في الوقت الذي أظهر عداء تجاه السيرة الذاتية القديمة؛ ثم لأن هذا التجديد الذي فسح المجال أمام جدالات حادة اكتمل منذ عشر سنوات، ولا يمكن للغموض إلَّا أن يزداد حين نرى هذا التعبير يشير إلى المقاربة البنيوية والشكلانية التي فرضت نفسها لمدة عقدين تقريباً، بدءاً تحديداً من منعطف سنوات الستينيات، ولم يكن هذا إلَّا المرحلة الثانية من نقد جديد كانت مرحلته الأولى قد انتهت.

في الحقيقة، إذا كان التجديد، بدءاً من سنوات الخمسينيات، قد ترسَّخ مع الأعمال الأولى لجورج بوليه Georges Poulet، وجان بيير ريشار، ورولان بارت أو جان ستاروبنسكي، فإن الذي يفرض نفسه، من الآن فصاعداً، هو تهجين المقاربة الأدبية والاستجواب الفلسفي ـ وبصورة أساسية استجواب الظاهراتية ـ ، وكذلك أيضاً الاهتمام المعروف بالخيال الذي حلله باشلار والبعد الوجودي للأدب الذي فضلّه سارتر: يتعلق الأمر إذاً، من حيث الجوهر، بتوضيح دلالة مخفية، واكتشاف معنى كامن في لغة واضحة، وبطريقة أوسع، بناء نقد تفسيري حقيقي مرتبط بما يُسمى العلوم الإنسانية ـ ومرتبط في النهاية بمعرفة تتجاوز معرفة المؤلِّف. حين دخلت اللسانيات بقوة بعد ذلك، في حدود عام 1960، ومن الجهة الأخرى، تأثير النماذج البنيوية، فإن ذلك فرض تغيراً آخر انحصر، دون شك، في الاهتمام الموجه إلى الأشكال، وأيضاً في الانتقال من قراءة تفسيرية لأعمال فردية إلى الاهتمام بأصناف أكثر عمومية قادرة على أخذ نماذج آلية عمل الإبداع الأدبي في الحسبان ـ وبارت، بصورة أساسية، هو الذي قام، عبر أعماله الخاصة، بدور الوسيط بين هاتين المرحلتين من النقد الجديد، حتى وإن كان ذلك يلاحَظ أيضاً، وبطريقة أكثر حذراً، لدى روسيه أو ريشار، في حين أن ستاروبنسكي حافظ على حذر كبير تجاه التقنية المتزايدة للغة النقدية، وتجاه التكلُّف المنهجي المسيء إلى ليونة التفسير، والاهتمام بالموضوعية أخيراً التي تستهين بالشخص الذي يكتب عبر تجريد العمل من الوعي الذي يعطيه شكلاً ومعنى.

• الموضوع، البنية، الوجود

من المؤكَّد أن جورج بوليه وجان بيير ريشار وجان ستاروبنسكي مدينون للظاهراتية، ولا سيما ظاهراتية ميرلو بونتي Merleau ـ Ponty في عمله ظاهراتية الإدراك الذي نُشِر في عام 1945، وهو عمل أساسي في تأكيده على أن الفرد ليس وعياً خالصاً، ولا منكفئاً على ذاته، لكنه دائماً وعي بشيء يميل إليه: وهو يسمح بذلك، وبصورة مسبقة، بربط الشخص الذي هو جسد أيضاً بالعالم الذي يبقى منفتحاً عليه. وهكذا ينشأ تبادل ضروري بين الذات والأشياء، ويهتم هؤلاء النقاد، وكذلك جان روسيه أيضاً، بالكشف في داخل العمل عن طريقة ما للكون في العالم الذي يميِّز الكاتب، وهي طريقة معينة أيضاً للإمساك بالواقع الذي حوَّلَه نصُّه. في الظواهر جميعها التي تعبِّر عن علاقة

العمل بالمغامرة البشرية، هناك مشروع يترسَّخ بالتأكيد والمطلوب تقديمه. إن الدلالة التي من المناسب توضيحها ليست واضحة، لكنها لا تقوم أيضاً على ما هو خارج النص، حتى وإن كانت تفترض أن القراءة تُظهر ارتباطاً آخر غير الارتباط الذي تقدمه رسالتها مباشرة: «يشير جان بيير ريشار بخصوص عالم مالارميه: النظام الظاهر ليس هو النظام الحقيقي فيه»(2).

تظهر بنية داعمة مرتبطة بتجارب مختلفة يجب على القراءة، التي تعرف تشكيل شبكات من نقاط اللقاء، العثور عليها، وترتكز هذه البنية على بعض الموضوعات الرئيسية التي تعبِّر عودتها أولاً، وكذلك تنوعها على أهميتها، الاستحواذية أحياناً، بالنسبة إلى الكاتب. هكذا يكون النقد في شكل مسار: تصبح القراءة طريقة لترتيب التقدُّم ضمن فضاء العمل، والاهتمام ببعض التفصيلات الأساسية وكذلك بالمنظور الرئيسي ـ إنه خط ذاتي مقصود يستعيد فعل الوعي الإبداعي للعمل. يبقى أنه جرت العادة وصف هذه المقاربة بالنقد الموضوعاتي، وهي تسمية لم تمر دون صعوبات. أولاً لأن كلمة موضوع تحيل إلى وقائع متمايزة: أصناف إدراك تفضيلي لدى بوليه يسيطر عليها الروحاني؛ وهي مواد وماهيات وحركات لدى ريشار يتغلَّب عليها الإحساس باستمرار؛ وهي مخططات وموضوعات لدى جان ستاروبنسكي. وفي المقام الثاني، لأن هذه البحوث النقدية نفسها تطورت (هكذا اختلطت موضوعاتية ريشار، كما سنرى، بالتحليل النفسي) وأخيراً، وهذا أمر جلي لدى ستاروبنسكي، لأن الاهتمام الموضوعاتي لا يمكنه وحده الإلمام بمجموع عمل مفتوح على عدد كبير من الأسئلة، وإذاً، على عدد كبير من المقاربات المناسبة لهذه الأسئلة، ولا يمكن أن يقود هذا إلَّا إلى تبسيط تعسفي للأمور. وسواء تعلَّق الأمر هنا بأحد هذه «المناهج النقدية» التي قُنِّنت سابقاً عبر كتب وجيزة فإن ذلك يجب ألَّا يمنعنا من عدّ أن الموضوعاتية تشكِّل طريقة، متغيرة في النهاية، لتوضيح العلاقة التي تقيمها الذات، عبر الخيال المعروض في العمل، مع الواقع في نصه، وتجربة الكون مع تجربة الكتابة، أكثر مما هي مجرد أداة تُطبَّق على النص، أو الأسوأ من ذلك أيضاً إجراء ميكانيكي: لهذا فإن هذا النقد الجديد الأول جعل إغلاق النص مستحيلاً، هذا النص الذي، في سنوات الستينيات، استبعد حضور العالم مثلما استبعد حضور المؤلِّف.

لم ينظِّر أحد إلى هذه الطريقة من القراءة غير جورج بوليه بوصفها فعلاً أساسياً

للمطابقة، الذي يندرج بوضوح ضمن خط دو بوس، الذي يقترب منه في موضوع فن القراءة: «بسبب الغزو الغريب لأفكار الآخرين لشخصيتي، فإنني ذات قُيِّض لها أن تفكِّر بفكر يبقى غريباً عني. إنني ذات أفكار أخرى غير أفكاري»(3).

يمكن أن يفاجئ غياب مثل هذا البعد، لكن هذه المقاربة للقراءة، التي، وهي تحافظ دائماً على ذات واعية في مركز العمل، فإنها تظهر غريبة جداً عن اللاشخصية ـ وقد رأينا ذلك بخصوص بلانشو ـ التي طبعت الدراسات الأدبية إلى حد كبير، وقد سيطرت هذه المقاربة على منهجه مثلما خطَّه استدلالياً عام 1970 ـ وكان عمره سبعين سنة تقريباً ـ ، ضمن محاضرة أصبحت في السنة التالية الفصل الأخير من الوعي النقدي: «وعي الذات ووعي الآخر». إن ما لفت نظره من البداية هو حقيقة العالم الداخلي للعمل، وحركة الفكر المتباينة في الظاهر، ومهمة الناقد، من وجهة نظر بوليه، هو إعطاء هذه الحركة نوعاً من النظام، «نظام للأنا»(4)، دون أي مراعاة للمصادر الشكلانية أو الأجناس التي تعبر مثل شفافية ستارة. ولكن لأن مثل هذه المهمة لا يمكن أن تكون خاضعة إلى فكر مُستقبَل لا نرى غير صداه السطحي الباهت، ولا إلى نظام قادم من الخارج، فإنها لم تصبح ممكنة إلَّا حين ظهر لبوليه، في وقت متأخر إلى حد ما، أن الفكر لا يمكن أن يكون سيلاً من الوعي المستمر، وهو يتقدم انطلاقاً من فعل أولي وفق وقفات ولحظات تشويق، وأيضاً وفق استئنافات هي أيضاً إعادة توجيه.

ولأن «أي عمل أدبي ينطوي على فعل وعي للذات يقوم به مَنْ يكتب»، ومن خلال هذا ترتسم إذاً نقطة انطلاق، فإن طموحه كان، بالاستناد إلى هذا الأصل الذي يسميه الكوجيتو(5) الأول، توضيح البنيات التي تُخبِر عن طريقة الكاتب في التفكير والإحساس، وعن الإحساس بوجود مثلما ينظمه هذا الوعي للذات: «يجب أن يصبح النظام العقلي الذي يخلقه الكاتب بهذا الشكل نظاماً عقلياً يراقبه الناقد بدوره» وفق محاكاة مزدوجة(6). من المناسب إذاً، ودون الادعاء بالوصول إلى أي لاوعي، استرجاع سياق فكر بالاستناد إلى صدمته الأولى، وتنظيم اللحظات الحاسمة فيه وفق صيغة المسار نفسه الذي سار وفقه العمل في تنوعه. من المؤكَّد أنه فعل تغيُّر، لكنه أيضاً فعل تفسير ـ ويتعلق الأمر هنا، كما لدى ستاروبنسكي أو جان بيير ريشار، بتوضيح المعنى الكامن، لكنه حاضر في النص: وهو معنى لا ينفصل عن الفعل الأول للوعي، المختلف دائماً لدى كل شخص، الذي يأتي ليربط العمل بالتجربة المعيشة التي يعيد

بناءها، ويعتمد من جهة أخرى على مقياس روحي يحرِّر الذات التي يستقبلها العمل من وجودها المألوف. وهكذا فإن أنا الكاتب، المتحررة من عوارض حياة معيشة حقيقة، التي يدرسها جورج بوليه لم تعد الشخص التجريبي للمؤلِّف ـ حتى وإن لم يُدِن المعرفة الخارجية والسيرية الذاتية أو النقدية ـ ، لكنه حضور في العمل، لأن معرفة العالم، التي تشهد عليها في أبعادها المكانية والزمانية، تتحدَّد بالنسبة إلى الناقد بوصفها مرآة للمعرفة التي تمتلكها الذات عن نفسها.

نقطة مفاجأة في النتيجة إذا كانت أعمال جورج بوليه، المنفتحة على الأدب الأوروبي كله ضمن مقاربة لم تمتنع عن تاريخ الأفكار لأنها جمعت بين التأمُّلين النظري والأدبي، قد توجهت نحو صنفي الفضاء والزمن، هنا حيث يفرض نظام خاص بكل شخص نفسه، لكن أيضاً طريقة معينة من الشكل: أصبح عمل مَنْ أنا؟ متى أنا أكون؟ وأين أنا أكون؟(7) في الوقت نفسه. وهكذا تؤكِّد لنا الأجزاء الأربعة من دراسات في الزمن البشري التي ظهرت بين عامي 1950 ـ 1968 أن كل عمل، بالنسبة إلى مَنْ يكتبه، يضع زمانية جديدة مكان الزمانية القديمة، ليست مجردة أبداً لكنها بالعكس محسوسة يخضع لها الوعي وتترسخ فيه بكل فردانيتها: مشروع مزدوج لأن بوليه يربط النصوص الأدبية التي يدرسها بتمثيلات الزمن التي شكلتها الثقافة الغربية منذ عصر النهضة. وهكذا يواجه بعد ذلك في دراسات أحادية الموضوع وقصيرة «البعد الداخلي» الذي يقرِّب أو يبعِّد الذات مما يمكن أن تفكِّر فيه أو تعيشه، وهذا هو مثلاً الانقطاع الزمني الذي أدى، لدى موسيه Musset، إلى أن يحل «حضور غير آني غريب» محل السعادة المعيشة والمضطربة لأنها جاءت بين «لحظتين من وضوح غير عادي»: اللحظة التي «تكون فيها السعادة أملاً يصبح حاضراً»، واللحظة التي «تكون فيها حاضراً يصبح ذكرى(8)»؛ وهو يهتم «بنقطة الانطلاق» هذه التي تشهد عليها زمانية القرن العشرين التي يعيد فيها الأدب، بعكس الماضي، وانطلاقاً من حماس إبداعي، الاتصال مع اللحظة المعيشة في تجددها: هذه هي، مثلاً، حياة اليوم بيوم لدى بيرنانوس وأبطاله حيث في كل لحظة «تتخلى الذات عن كل شيء، وعن اللحظات كلها، كي ترمي نفسها في اللحظة(9)»؛ نراه يدرس أيضاً «مقدار اللحظة»، المنكفئة حيناً على ضيقها الشديد من الكثافة أو الخفة، والمنفتحة حيناً آخر على ما ليس هي، وحينما يتحدث لامارتين، مثلاً، عن تلاشي الأشياء أو اختفاء الكائنات فذلك من أجل مرافقتها، حيناً، في الفكر ضمن

هذه الحركة من الانسحاب، وحيناً آخر من أجل مقاومتها «عبر تثبيت العينين على المكان المتروك فارغاً من المواد الثمينة المختفية»(10).

وبطريقة مكمِّلة، تقول لنا تحولات الدائرة، عام 1961، من عنوانها، إن الرموز الدائرية غير مهمة بوصفها أشكالاً نقيَّة يجب اكتشافها ببساطة، لكن بوصفها هذه التحولات التي يفرضها عليها الوعي انطلاقاً من التجربة التي توحده مع العالم، التي تصبح بذلك حاملة لمعنى يجب اكتشافه. تتعاقب في الكتاب، مرة أخرى أيضاً، دراسات ذات طبيعة تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة، من عصر النهضة إلى الرومانسية، وتأتي صفحات فيه لتكتفي بتحليل رموز دائرية أو كروية، لدى كتَّاب مختلفين، ـ وتُجري الحركة العامة للعمل، عبر استبطان متزايد، انزلاقاً غير محسوس من الدائرة الميتافيزيقية التي ارتبطت منذ وقت مبكِّر من التاريخ بحضور إله لا يمكن تصويره، إلى هذه الدوائر المسكونة، لكنها كلها داخلية، ويأخذ فيها الواقع الحميمي للكاتب شكلاً. إن الذي يهم بوليه، مثلاً، هي حركات التوسع ـ تمدُّد الكائن لدى كلوديل ـ أو التركيز ـ دائرية الزمن لدى نيرفال ـ التي من خلالها يجري اكتشاف مغامرة شكل مسكون أو مُبَدع من الوعي الذي يشكِّل فيها المركز. هنا أيضاً، الكائن يسكن عالماً شكَّله وفق صورته وتكون وظيفة الناقد فيه استخلاص الحدود الخارجية الخاصة.

على هذا الاهتمام بالداخل، يفضِّل ستاروبنسكي موقفاً أكثر انفتاحاً: «بخلاف جورج بوليه، يعترف عام 2000: لا أفضِّل تصنيفات الذاتية، وبصورة أكثر تحديداً، لا أرى في الذاتية «نقطة انطلاق» بحسب تعبير جورج بوليه. الذاتية ليست شيئاً دون العلاقة مع العالم ومع الآخر»(11). في الحقيقة، يؤكِّد عمله كله هذه المقاربة الأكثر وضوحاً، المستندة بقوة إلى معارف متعددة مُسيطَر عليها بشكل رائع ولا سيما أنها إبداعية دائماً: وهي مصحوبة بأناقة قلم كبيرة، وعرفت كيف تخصِّص مكانة لأعمال ـ تتصل أيضاً بالفنون البصرية ـ يسمح عدم خضوعها لأي نظرية مؤرَّخة بقراءة بعض الأعمال التي لا تزال تهمنا. يضاف إلى ذلك أنه ليس مستحيلاً أن هذه المرونة المنهجية، التي ساعدت ستاروبنسكي في التلاؤم مع طبيعة الموضوع المدروس من أجل تقديم تفسيره الخاص، تنبثق جزئياً من تأهيل كان طبياً أيضاً، وفسحت المجال، عام 1960، أمام إنجاز أطروحة بعنوان تاريخ معالجة السوداوية(12)ـ يضاف إلى ذلك أن السوداوية تشكِّل أحد موضوعات أعماله حيث التفكير في الجسد يُوضَّح غالباً عبر

معرفة طبية. يمكن إذاً أن يحتفظ الناقد، ضمن الفضاء الأدبي، بمثال علم لم يتوقف عن التأثير في تطبيق معرفة عامة حول تنوع الكائنات: إنه مشاهد يختار مشهده، وهو يستقر، والتعبير له، على مسافة من المقصورة، كي يوجِّه بصره إلى المكان الذي يجري فيه الحدث الأساسي من وجهة نظره، وإذا ظهرت رغبة في المعرفة وأثارت في البداية عقله ـ «العمل يستجوبني(13)» ـ، فإن الأمر يتعلَّق بالانتقال من الظاهر إلى المخفي.

لن ندهش إذاً أن جان ستاروبنسكي في «العلاقة النقدية»، الذي هو أحد النصوص التي حدَّد فيها، عام 1967، عن قرب متطلبات مقاربته، يضع هذه المقاربة بين حميمية كاملة مع العمل المدروس، التي تمنع البعد النقدي وتمنع، في الوقت نفسه، التراجع الضروري للتفسير، وبالعكس الابتعاد المتطرِّف الذي وهو يريد أخذ مجموع ما يقوله العمل في الحسبان فإنه لن يمسك من ذلك إلَّا الظل. من هنا البحث، من أجل التخلص من فشلين مؤكدين، عمَّا يسميه المسار، ذهاب وإياب من الحميمي إلى الخارج المشرف(14): من المناسب، من وجهة نظره، إبداء «لطف تلقائي» نتطابق فيه مع العمل ليس دون الاحتفاظ بالإحساس بالوعي الخاص المنفصل، «دراسة موضوعية» تحدِّد بدقة الوقائع وتستند خاصة إلى متطلبات فقه اللغة، ثم «تفكير حر»، أخيراً يفسِّر العلاقات غير المرئية، والدوافع غير الواعية، والعلاقات مع خارج التاريخ أو المجتمع، إلخ، ـ ليس دون تذكُّر مكتسبات سابقيه: وهكذا «يجري المسار النقدي ضمن حدود الإمكانية، بين قبول كل شيء (عبر التعاطف) وتعيين موقع كل شيء (عبر الفهم) (15)». يمكن أن يكون جان ستاروبنسكي قد حكم على هذه اللحظات الثلاث في وقت متأخر بطريقة إجمالية إلى حد ما: مع ذلك، إنها تساعدنا في فهم الحركة التي تجمع بين المعرفة والاهتمام الأساسي بالحرية والتأكُّد من أن الفهم الشامل لا يحصل إلَّا على حساب دكتاتورية تفرض انسجامها بقوة التأثير الخارجي.

إذا كان يبحث، في البداية، عن وحدة الفكر والوجود، وكذلك عن حضور الذات في العالم في مقاربة مطبوعة بالظاهراتية، وبصورة أكثر حذراً بالتحليل النفسي لأن العمل ليس «شيئاً مطلقاً لا تاريخ له، أو تصوراً نقيَّاً»(16)، فإنه ليس عبثاً بالتأكيد أن جان ستاروبنسكي اختار أن يخصِّص عمله الكبير الأول، عام 1957، الذي هو أطروحته أيضاً، المعنون جان جاك روسو، الشفافية والعقبة، لكاتب «لم يوافق على فصل فكره عن شخصيته(17)»: يجب أن تسمح قراءة عمل، من وجهة نظره، بالعودة إلى الفعل

الأول للوعي الذي شكَّل الكتاب بوصفه فضاءً يلتزمه الكاتب. يمكن أن تكون الرغبة في الشفافية بين الكائنات وبروز العقبات هنا (التي أثارها روسو) مسألتين متضامنتين ورئيسيتين تطورتا تحت هذا «الشكل ثنائي الحد(18)» الذي سيرد، عام 2012، في كتاب آخر عن روسو، اتهام وإغراء: لا ينسينا هذا البعد الموضوعاتي أنه «إذا لم نكن نريد أن يفلت منَّا شيء مهم، فإنه يجب اللجوء إلى منهج قادر على تحليل التصرفات الانفعالية ضمن أفق اجتماعي يحيط بها(19)». لكن في الوقت نفسه، إن أهمية هذا الكتاب، بعد عدد كبير من الأعمال التي لم تتوقف عن تحليل روسو من جوانبه المختلفة ـ الفيلسوف وكاتب السير الذاتية والروائي، إلخ. ـ تأتي من كونه وحَّد ذلك كله لأن ستاروبنسكي لم يتوقف عن النظر هنا إلى «الإبداع الأدبي لجان جاك بوصفه يمثِّل فعلاً خيالياً، وإلى تصرفه بوصفه يشكِّل تخييلاً معيشاً(20)»؛ إن دراسة الموضوعات والدوافع والرغبات ولحظات الحنين ليست، إذاً، سوى ظاهر بحث تأتي جدته من تحليل حركة مشتركة، عبر منظور تاريخي افتتحه عمل روسو نفسه، وحياة وفكر ووجود وتعدد الأشكال.

ضمن هذا البحث عن مثل هذه الوحدة في تطور يتطابق فيه الوعي مع الجسد، والتلقائي مع المُفكَّر فيه، والبعيد مع القريب، والمحسوس مع المُدرك بالعقل، فإن طموح ستاروبنسكي هو أولاً توضيح الخيارات الوجودية التي تخبرنا عن التزام الشخص ضمن العمل، ـ ومن المؤكَّد أن بودلير لسارتر يُحسَب حسابه هنا. لكن لا يتعلَّق الأمر هنا بتحليل نفسي وجودي للكاتب: لم يهتم المؤلِّف بالوصول إلى هذه الأعماق التي تفسِّر تصرف روسو، أو إلى إعادة بناء أنا النص المميَّزة، لكنه يهتم بالبحث، في العمل كله، عن «انسجام القصد»(21) حيث كان الكاتب نفسه أقل قدرة على إدراك أن ما يكشفه العمل يُقاس بالتشابه والاختلاف مع القصد الذي أمكن للوجود التجريبي لجان جاك أن يشهد عليه. كما أن الحركة التأريخية للكتاب وجدت مسوغها في حقيقة أن الدراسة، التي لا تهدف الذاتية الداخلية أو الخارجية للعمل لكنها علَّة ذاتها، يجب أن تزاوج بين التطورات كلها لكائن ليس معطى مرة واحدة وبشكل نهائي: لكن العمل نفسه هو الذي يجب أن يحظى باهتمام الناقد وليس الحياة الواقعية والمنفصلة في النهاية عن الكاتب.

في مونتين في حركة، عام 1982، وكما كان بطريقة ما مع روسو ـ ولا سيما أن وعي الكاتب هنا يفضي إلى نوع من العلاقة مع العالم ـ فإن «الفعل الأولي الذي هو

في الفكر والوجود في وقت واحد»(22) هو الذي اختاره جان ستاروبنسكي كي يقدِّم مسارات متعددة لمرافقة المراسم نفسها: قاد الرفض الذي أبداه في البداية مونتين السوداوي إلى وهم المظاهر، وكذلك استنكار الأكاذيب، في مرحلة تالية، إلى محاولة التخلُّص من هيمنة العالم دون أن يصل إلى ذلك، قبل أن يعترف، في النهاية، بالمظاهر ويصالح ذاته معها ـ تهتم مختلف فصول الكتاب بهذه الحركة في العودة إلى المظاهر التي رُفِضت في البداية. هذا «المخطط الثلاثي»، مثلاً، هو الذي يحلله في العلاقة العشقية أو الزواج: «الرغبة الشديدة في الاستقلال»، ثم «الاستقلال المفقود»، و»أخيراً العلاقة مع الآخر حيث يكون الفرد موافقاً على الروابط التي تجبره على الالتزام بواجب خارجي»(23). من المؤكَّد أن تجديد ستاروبنسكي المتقدِّم هذا، بخصوص المظاهر، الذي يصنِّق الدراسات، له معنى إذا فكَّرنا في أن المشروع الأول الذي صاغه في بداية حياته المهنية هدف إلى دراسة الأقنعة وأعداء الأقنعة. في النهاية تشظَّت هذه الدراسة إلى دراسات متعددة، ويوجد هذا الطموح الأولي في روسو ومونتين، وكذلك في الدراسات التي جمعها عام 1961 في العين اليقظة، واهتمت على التوالي بدراسة النظرة التي تمجِّد لدى كورني، والممنوعة لدى راسين، التي تهتم لدى روسو بسحر الاستعراء والرنَّائية(24)، وترتبط أخيراً بالتنكرات الاسمية لبيل في «ستاندال الاسم المستعار».

إن الذي يقوله لنا مثل هذا الميل لتحدي المظاهر أيضاً هو أن الحركة النقدية هي كشف لمعنى ـ الدراسة التي تفتتح العين اليقظة معنونة «حجاب بوبي» ـ لكن ضمن الاهتمام الدائم بمنظور يسوِّغ أن يكون المسار هو الشكل المفضَّل للعلاقة النقدية. يمكن أن يكون الموضوع هو الكتاب كله، لكن يمكن أن يكون أيضاً مفهوم التفاعل، الحنين أو الخيال، وأخيراً كلمة الحضارة(25) ، وبعيداً عن الاهتمام المعجمي البسيط، فإن القطيعة مع الواقع الثقافي عبر معارف مختلفة (فيزيائية، نفسية، فلسفية وأدبية) هي التي يقترحها جان ستاروبنسكي، وكذلك تبدلات القيم التي حدثت بين عصر وآخر. يمكن أن يتَّخذ المسار بذلك شكل ممرات طويلة، أو شكل خطوات بطيئة حيث الاهتمام بالأسلوب يفرز بالتدريج تفسيراً أوسع، عبر تقاطع متلازمات أنظمة مختلفة: وهكذا جرى، في عام 1989، في «بندقية فولتير ذات الفوهتين»، التي هي إحدى دراسات العلاج في الشر، ربط كتابة كانديد والساذج برؤية الكاتب للعالم، ومن مونتين إلى

بودلير أو فلوبير، تعددت الدراسات المهمة للنصوص وصولاً إلى كتب ستاروبنسكي الأخيرة، مثل ديدرو، شيطان الهياج، الذي ظهر عام 2012.

مما لا شك فيه أن الدراسة الأكثر شهرة في العلاقة النقدية، هي «عشاء توران» فالشاب روسو ذو الستة عشر عاماً، الذي كان خادماً في هذا الوقت، قُبِل حول طاولة سيد المنزل، واستطاع، عبر سرعة البديهة والمعرفة، أن يلفت نظر امرأة شابة جميلة، التي نظرت إليه نظرة احتقار لوضعه. يرفق ستاروبنسكي هذه الدراسة لصفحة من اعترافات بدرس في المنهج الذي شكَّل علامة فارقة: دون العودة، فيما وراء النص، إلى الواقع التاريخي ـ الاجتماعي الذي يشكل ديكوره، ولا إلى السوابق المثيرة التي طبعت تصرفات روسو، فإن الأمر يتعلَّق، بعيداً إذاً عن أي سببية لكن عبر قراءة أسلوبية أولاً، بالكشف عن شبكات المعاني الكامنة ووصفها بطريقة دقيقة، وكذلك أيضاً بجعل هذه الصفحة «مسرح التفسير» الذي يجد فيه الكلام النقدي، ضمن لعبة المرايا، صداه في الصفحات التي ينبثق منها. ستاروبنسكي يوافق على مثل هذه الدائرة: «كلامنا أصل وغاية لكنه لا يصل إلى غايته إلَّا بعد أن يتجاوز موضوعه»، «وإذا كان الموضوع المُفسَّر يشكِّل، في النهاية، عنصراً جديداً في الخطاب المُفسِّر: فإنه يتوقف عن أن يكون لغزاً يجب حلّه ويصبح بدوره عنصر كشف»(26). هكذا تقود دائرة أولى إلى تأكيد تحليل المعنى الذي نشك فيه ببساطة، والذي يتغيَّر خلال المسار التفسيري، وتحوِّل الدائرة الثانية المفسِّر الذي، هنا أيضاً، يتوقف عن أن يكون هو نفسه في نهاية المسار، بعد أن يكتمل تفسيره.

نجد بوضوح اهتماماً مشابهاً بالعلاقات مع المعنى لدى جان بيير ريشار. لكنه أكثر ميلاً مما هو لدى جان ستاروبنسكي إلى أن يترافق مع كتابة محسوسة، هذا إذا لم تكن شهوانية، ومن السهل فهم فكره النقدي الذي يعمل، عبر شبكات من الإحساسات، على استخلاص أحلام يقظة مادية والتكرار الموضوعاتي ـ هنا حيث يرتسم، بالنسبة إليه، قصد العمل، أي الطريقة التي يبحث فيها الكاتب عن ذاته ـ والانسجام الذي يُخبِر عنه خيال الكاتب ويعطي معنى إلى عمله، لأن «الذي يدل على أي عمل فني عظيم هو بالتأكيد انسجامه الداخلي». من أجل توضيح العلاقة بين طريقة كتابة وطريقة وجود مفتوحة على العالم المحسوس، يجب أن يتوجَّه التحليل أولاً نحو نقطة الاتصال الأصلية مع الأشياء، وهي اللحظة الأولى التي يتشكَّل فيها العمل بالاستناد إلى

تجربة تحوِّل الإحساس إلى تخيُّل للواقع، وفي موازاة ذلك يتأكَّد الكاتب في العلاقة مع الذي يبدعه ـ وبصورة ضمنية، يعطى بعض الشرعية إلى التجربة المحسوسة التي يتعلق الأمر بجعلها مدركة بالعقل دون تعريضها أبداً لعملية عقلية: «يقول منذ عام 1955: حافظت على فكرة مهمة على الأقل أكثر مما هي ملازمة وهي أني اعتقدت بالنظرية الثانية بخصوص الحلم»(27)، وقلَّما توجه اهتمامه نحو الخطاب الذي استطاع الكاتب تقديمه عن عمله الخاص، إلَّا إذا نظرنا إليه هو نفسه على أنه جزء لا يتجزأ من العمل.

إذا كان في عمله الأول، عام 1954، المعنون أدب وإحساس، الذي يضم أربع دراسات عن ستاندال وفلوبير وفرومنتان Fromentin والأخوين غونكور Goncourt، قد قدَّم له جورج بوليه، فإنه يستجيب فيه جزئياً لنقد الوعي الذي يميل إلى جهة الجسد، لذلك رأى مؤلِّف دراسات في الزمن البشري أنه يرتسم فيه «نقد جديد جرى إعداده لفترة طويلة عبر الجهد النقدي في العشرين سنة الأخيرة»(28). وهو يفكِّر خاصة في ريمون وبيغوان وباشلار. من الواضح أن الكتاب يشكِّل مرحلة ضمن تطور الدراسات الأدبية، ولم يخطئ رولان بارت، الذي أصدر في السنة نفسها ميشليه، حين يشير إليه، في تقرير يحمل عنوان (من الجديد في النقد)، وإلى ما بدأه مع ريشار، ويؤكِّد أن النقاد الفرنسيين كانوا واعين إلى تضامن أعمالهم»(29). ينكشف هذا التضامن تحديداً في الأهمية التي أعطاها الرجلان إلى ظاهراتية ميرلو بونتي Merleau ـ Ponty، ويؤكِّد عمل شعر وعمق، في السنة التالية، ذلك بشكل واضح: «يقول ريشار: نحن نعلم الآن أن كل وعي هو وعي بشيء، وأن الإنسان توقف عن أن يكون طبيعة، جزيرة، سجن وماهية. نحن نعلم أنه يتعرَّف من خلال تواصله، وطريقته في النظر إلى العالم، وإدراكه لنفسه، عبر أسلوب العلاقة التي توحده مع الأشياء، ومع الناس الآخرين، ومع نفسه.» وإذا كان الناقد يبحث، عبر الاهتمام الموجَّه نحو الإحساس لدى الشعراء الذين يدرسهم ـ إحساس لا يريد، على الطريقة الباشلارية «فصله عن حلم اليقظة الذي يستبطنه ويغوص فيه»(30)، عن العثور على المشروع الذي يسيطر على أعمالهم، ومن الطبيعي أن تكون هذه الكلمة تحمل دلالة سارترية.

مما لا شك فيه أن عالم مالارميه الخيالي، عام 1961، يشكِّل كمال مقاربة أسَّسها ريشار في مرحلته الأولى، لكن الأمر يتعلَّق خاصة بأطروحة دافع عنها في السوربون، وقدَّمت، بطريقة من الطرائق، إلى النقد الجديد، ضمانة الجامعة. ضد الذكاء غير

الشخصي الذي ارتبط باسم مالارميه، يُنظر إلى الشعر لديه بوصفه طريقة حياة، وكذلك طريقة كتابة، وبتعبيرات الوجود، يهتم ريشار بمجموع العمل، دون أن يمتنع عن العودة، مثلاً، إلى الكتابة الخاصة في مراسلات. عمد الناقد إذاً إلى ترتيب نوع من المسار ضمن منظور يسميه «استفسارياً وشمولياً»(31): استفساري، لأن الأمر يتعلّق جيداً بإعطاء معنى إلى المحسوس، بعيداً عن الاستدلال الساكن للموضوعات الذي لن يكون أكثر من ابتذال للنتيجة؛ وشمولي، لأنه لا يتوقف عن مقارنة الأعمال المختلفة، عبر إظهار العلاقات المتعددة التي تُبرِز ثغرات الشعرية في الشعر الجنسي، أو الثغرات الفقهية اللغوية في الجمالي ـ إلى حد أن الكشف عمَّا تجسده الكتابة يحل محل القراءات المجردة. ليس أبداً لأن الأمر يتعلق بإرجاع العمل إلى أسبقية الوجود، لأن الكاتب موجود داخل ما يكتبه، لكن الأمر يتعلق بإبراز، داخل النصوص، الانسجام الوجودي الذي يوحدها. تمس الشبكات التي يجري تنظيمها بنيات ـ «يقول باشلار: علم النحو ليس مفردات الخيال المالارمية(32)»ـ وموضوعات حاضرة، ليس في ما وراء الوعي، لكن في الكتابة نفسها التي ينتشر فيها الوعي في شكل إحساسات وأحلام يقظة أو خيالات.

إنه معنى يتحرك بصورة ضمنية، ومخفي بالتأكيد، ومع ذلك هو موجود هنا مسبقاً كدعامة، ويُعثَر عليه بصعوبة إذاً في نص مالارميه، وهو ليس تمويهاً لوضوح، لكنه تحقيق لذات، والغياب القاسي الذي يؤكِّد عليه بلانشو ينقلب هنا إلى حضور سعيد غالباً. تُستخلص المواد إذاً من اتصال الخيال بالكتابة ـ جليد أو نار، زبد وضباب ـ ، والأغراض ـ مراوح، مرايا ـ ، والأشكال والحركات، والماهيات والنكهات التي يتجسَّد فيها الخيال. الموضوع مثلما يعرِّفه المؤلِّف نفسه في مقدمة عمله مالارميه هو بذلك «مبدأ مادي للتنظيم، ومخطط أو موضوع ثابتان، يكون هناك ميل إلى تشكيل عالم ونشره(33)»، ويتعلق الأمر أولاً بالانتباه إلى التكرار الكامن وراء العمل، والانتباه كذلك إلى قدرات التنظيم التي يشهد عليها كل موضوع، وإلى تغيرات المعنى التي يمكن للتقلبات المعجمية نفسها أن تخفيها، ـ ولا تظهر الدلالة إلَّا ضمن نشر مجموعات واسعة تجري فيها انزلاقات غير محسوسة ودقيقة. إنه موضوع يسمح إذاً بكشف، ليس فقط بنية، لكن أيضاً طريقة بالترميز أو أيضاً التوفيق بين نماذج متعددة من التجربة: جنسية، تأملية وشعرية.

مما لا شك فيه أن سمو عمل ريشار لا ينفصل عن إشراق كتابته الخاصة التي يكون فيها هو نفسه حاضراً، بدوره، ضمن سعادة واضحة لحساسية تجاه تفصيلات يحرِّر منها معنى ويعيد نسجه بقدرة واضحة. إنه يتحدث دون شك عن تقمّص وجداني(34)، لكنه وصل بذلك إلى بنية داخلية تفترض بعداً مقبولاً تجاه النوعية الشكلية الحصرية للأعمال أو عمل القصيدة، على الرغم من أن مالارميه نفسه يقدِّم تحليلات محددة للنصوص، وإذا كان يمكن أن يؤخذ على ريشار ـ مثلاً في عمله إحدى عشرة دراسة عن الشعر الحديث، عام 1964 ـ، وبصورة أعم على النقد الموضوعاتي كله، أنه تجاهل بسهولة المقدمات التاريخية للعمل، فإنه هو نفسه يشرح ذلك حين يعيد وضع عمله الخاص، حين ناقش أطروحته، ضمن تطور نقد توجَّه، بعد أن كان يفضِّل الحادثة، نحو البنية، وهما قطبان متناقضان يسعى من جهته إلى مصالحتهما عبر استخلاص «الثوابت» أولاً كي يتتبع بعد ذلك «الخط التاريخي لانحرافهما(35)». النقد الريشاري ليس تاريخياً (وبصورة أقل سيرياً ذاتياً)، وليس بنيوياً مجرداً، وهو يشهد، على طريقته، على تحفظ حذر تجاه الجمود النظري. والأمر نفسه ينطبق على اللجوء إلى التحليل النفسي، ومن الجدير بالملاحظة أن جيرار جينيت استطاع أن يرى في مالارميه منهجاً، الذي هو «تحليل نفسي على طريقته»، على الرغم من أن شارل مورون Charles Mauroun أخذ عليه أنه بقي على هامشه ـ وهو يتحدث عن «كائن غير محدد» دون الوصول إلى «تأهيل نفسي لا واع»(36).

وعليه، فقد ظهر تطور ضمن هذا المنظور تحديداً: في الوقت الذي كان فيه اهتمام ريشار موجَّهاً أكثر نحو الروابط التي تجمع البنيات القولية أو الشكلية من جهة، إلى بنيات الإدراك من الجهة الأخرى، التي يعبِّر العمل عن عمقها المعيش، فإن انحرافاً حدث بدءاً من عام 1974 حين ظهر بروست والعالم المحسوس، عبر استقبال متزايد للتحليل النفسي، قبل أن يظهر تطور ثان بعد خمس سنوات في قراءات مصغَّرة الذي، بعكس المسارات الطويلة، يقدِّم، انطلاقاً من أعمال قصيرة، «قراءات مصغَّرة». في هذا العصر من النظرية المنتصرة، يحاول ريشار حصر طموحه في «رؤية كيف تتمفصل مكتسبات الشعرية أو نظرية النص، أي القواعدية، مع مكتسبات قراءة للموضوعات أو الدوافع»، بعيداً عن أي عائق أيضاً، وهو استمر في العمل حول هذه القراءة، وهذا التغيُّر في الفضاء أو الملاءمة سمح له بتوجيه اهتمام أكثر تحديداً نحو الدال دون شك،

وكذلك أيضاً نحو موضوعات رمزية: النجمة مثلاً لدى أوبولينير، أو الخوذة لدى سيلين. يقاس التوافق بين الظاهراتية والتحليل النفسي، من الآن فصاعداً، عبر الاهتمام بما تدركه الذات وبما ترغب فيه، لأنه إذا كان كل عمل يشهد على حالات تفضيل وحالات نفور، فإن «من الواضح أن أساس ذلك هو اللاوعي: إنه ينتج من مجموع قديم جداً من التثبيتات والترميزات التي تربط الرغبة بهذا القسم من الجسد أو خصوصيته، وبهذه المادة أيضاً، وبهذا الشكل»(37). إن الرابط الذي ينشأ بين الموضوع ورسالة النص لم يعد استمراراً كما كانت عليه الحال في أعماله الأولى، ولا حتى مشاركة موازية يتحكم بها قصد الوعي نفسه، لكنه تقاطع: يعمل اللاوعي في وقت واحد على الشكل والمعنى.

ظهر ريشار الأخير، في النهاية، مع حالات الأشياء، عام 1990. هل كان يرغب في توسيع شعبية بعض كتَّاب اليوم ـ المعروفين مثل ميشون Michon، كينارد Quignard ورضا Reda، أو غير المعروفين ـ الذين قاده إليهم ميله الشخصي، وهو يقول إنه وضع كتابته بكثير من التواضع والكرم في «خدمة القراءات». جرت إذاً إعادة توجيه في هذا الكتاب لحركته النقدية، وهو يؤكِّد ذلك: «أرادت هذه القراءة أن تكون موضوعية، لطيفة، لكنها تأويلية»(38).

• مما وراء النص إلى النص نفسه

تبحث الأعمال النقدية التي عرضتها للتو، بصورة أساسية ـ باستثناء الناقد ريشار ـ عن إبراز معنى خفي كامن في النص، الذي ينهض على فكر واع. هذا هو ما يؤسِّس للاختلاف الرئيس مع القراءات التي تستند إلى التحليل النفسي أو علم الاجتماع، ويهدف إلى استخلاص معنى خفي، مكبوت جزئياً، أو مرتبط بواقعة تاريخية سابقة. حينما ظهر النقد الجديد، فإن دراسة الأدب ضمن العلاقة التي يقيمها مع المجتمع الذي يولد فيه، أو مع بنية الكاتب النفسية ليست بالتأكيد شيئاً جديداً: في الحالة الأولى، ظهر هذا الاهتمام، كما رأينا، منذ القرن التاسع عشر، وظهر، في الحالة الثانية، في بداية القرن العشرين. يبقى أن هذه المقاربات تجدَّدت بعد الحرب العالمية الثانية، وارتسمت أكثر ضمن معارف قائمة، قابلة للتطبيق على الأدب. يجب فهم العنوان مما وراء النص إذاً هنا بطريقتين: أولاً، للإشارة إلى أن مثل هذه الأعمال بحثت، في

المرحلة الأولى، عن تقديم معنى للأعمال عبر اللجوء إلى ما هو خارج مثل المؤلِّف أو الواقع الاجتماعي التاريخي؛ ثم من أجل إبراز، بعد ذلك، التطور الذي نقل التحليل النفسي الأدبي ونقد علم الاجتماع ـ الذي أصبح في منعطف سنوات السبعينيات النقد الاجتماعي ـ من الاهتمام الموجَّه إلى الخارج إلى دراسة النص في ذاته، وتحليله لذاته، وإذا كان نوع من الاهتمام بالاستمرارية يسمح هنا بالحديث عن هذه المقاربة الأخيرة، فإن تقديمها سيكون له مكانه بصورة مشروعة في الفصل التالي لأنها متضامنة مع الإجازة التي أعطتها البنيوية لكل ما هو خارج عن النص أو داخله.

في الحقيقة، حتى نهاية سنوات الستينيات، كان نقاد التحليل النفسي والاجتماعي يفترضون مسبقاً أن عمل الكاتب، دون أن يكون على علم بذلك بالتأكيد، يبقى خاضعاً جزئياً لرغبة لا واعية أو لحقيقة اجتماعية يكشفها النص. ومن هنا فإن نوعية الأعمال الأدبية ليست هي فقط التي تلفت الانتباه، لأنها على الأقل في الزمن الأول، تُدرس بوصفها وثيقة، وعلامة عن شيء آخر غيرها ـ يسمح موضوع هاتين المقاربتين لهما بالتناوب: إما أن الناقد يقرأ ببساطة النص بوصفه علامة على صراع نفسي أو تعبيراً عن واقع اجتماعي؛ وإما أنه يعود إلى العمل إغناء تفسيره لهذا المعنى المخفي. مما لا شك فيه أنه تنفتح إمكانية لاكتشاف نوع من تكوّن النص الذي يتشكَّل بالاعتماد على ما سبقه ـ المؤلِّف والمجتمع ـ ومن ثمَّ يعطيه شكله؛ لكن المخاطرة التي يمكن أن يتسبب بها مثل هذ المنهج هو أنه يمكن أن يختزل ظهور النص إلى مجرد نوع من الحتمية التبسيطية، وعدّ النص انعكاساً أو نتيجة، دون أي مراعاة لقيمته الخاصة. سيصبح النقد إذاً أكثر أدبية إذا اهتم أكثر تحديداً بفردانية العمل التي استطاعت شروطه المختلفة، بين أخرى، أن تسهم في إنتاجها ـ والتطور التاريخي الذي طبعه هو تحديداً أنه أصبح زائداً.

تعود صعوبة العرض بصورة طبيعية، من جهة التحليل النفسي، إلى تنوع المدارس (الفرويدية، واللاكانية، إلخ.) والأهداف التي يحددها النقاد لأنفسهم: لجأ إليه عدد كبير من الأعمال، وأحياناً بشكل متألِّق ـ نفكِّر مثلاً في دراسة سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky عن بروست، ساحة ماديلين، التي صدرت عام 1974، صدرت بعدها في السنة التالية قراءة ليريس لفيليب ليجون Philipe Lejeune ـ وغايتي هنا لن تكون بالتأكيد تقديم خريطة كاملة تدرس هذه القراءات لذاتها، ضمن اختلاف

مناهجها، لكن تتبُّع، بخطوات كبيرة، التطور الذي شهدته علاقة الناقد بالنص. ضمن هذا المنظور، حين يُفهَم التحليل النفسي بوصفه علاجاً يهدف إلى معالجة المرضى، فإنه يكون من الطبيعي، دون شك، أو في الحالات كلها لا يمكن تجنب ذلك، أن تكون هذه التطبيقات الأولى على الأدب ركَّزت على الكتَّاب أكثر من التركيز على الأعمال التي اختُزِلت إلى مجرد وثيقة استثنائية مدعومة بشهادات خارجية تساعد في الكشف عن شخصية المؤلِّف. هذا ما فعله رينيه لافورغ الطبيب منذ عام 1931 من أجل تحليل عُصاب الفشل وبطريقة عيادية في فشل بودلير: إنه تفسير خالص لحالة من الطبيعي أن يكون الأدب مُستبعداً منها، وبصورة أقل بعد ذلك بسنتين في إدغار بو لماري بونابرت، حيث دُرِس العمل بوصفه نوعاً من الحلم يسمح مضمونه الخفي في إعادة تشكيل لاوعي الكاتب، وفي استعادة الصورة الأخرى للأم الميتة وزوجة الشاعر الشابة التي اختفت هي أيضاً.

يبقى أن الأمر لا يتعلق هنا، دون شك، بالنقد ـ لأن خصوصية النص الأدبية لم تؤخذ قط في الحسبان ـ ، لكنه يتعلق بتحليل نفسي طبي يقوم به المعالج النفسي خاصة. لهذا جرى تجديد هذه الدراسات النفسية السيرية الذاتية الأولى، بعد الحرب، عبر اهتمام أكثر عمقاً بالأعمال: نفكِّر هنا في ـ شبان أندريه جيد، عام 1956، الذي هو كتاب لطبيب أيضاً هو جان دولي Jean Delay، الذي يحلل الإبداع بوصفه هذا الحل الذي يقدمه الكاتب للتخلص من صراعاته الخاصة، أو بعد خمس سنوات هولدرلان لجان لابلانش Jean LaplancheK، الطبيب أيضاً، الذي كان كتابه أطروحة، والذي، وهو يدرس مكانة الأب في ولادة الفُصام لدى الكاتب، فإنه يهتم بـ«بفهم عمله بحركة واحدة، وتطوره نحو الجنون»(39). إنها مقاربات حدَّد دومينيك فيرنانديز Dominique Fernandez، الذي هو مؤلِّف أيضاً لـ فشل بافيز، عام 1967، بعد ثلاث سنوات الطموح العام ضمن «مقدمة لسيرة ذاتية نفسية»: إن مشروعه ضد السيرة الذاتية التقليدية التي لا تهتم إلَّا بالوجود الحقيقي، وهو «دراسة التفاعل بين الإنسان والعمل ووحدتهما الموجودة ضمن دوافعها اللاواعية»(40)، عبر الاهتمام الخاص، من جهة، بالطفولة التي يعبِّر عنها العمل، والاهتمام، من جهة أخرى، بالمصادر الشكلية للنصوص. يواجه طموح السيرة الذاتية النفسية إذاً عقبة مزدوجة ممكنة: الاهتمام الميكانيكي بالعمل بالاستناد إلى علم نفس مؤلفه، وهذا يعود، مثل السابق، إلى سببية سطحية لتفسير العمل من

خلال الكاتب؛ ومن جهة أخرى، تطبيق منهج دائري ينتقل من العمل إلى الكاتب ومن الكاتب إلى العمل، إذا كان المؤلِّف ليس مجرد كائن تجريبي، لكنه بالعكس كائن يمكن إعادة بنائه إلى حد كبير ـ وبصورة أساسية عبر العمل عينه.

لهذا يسعى تحليل نفسي أكثر دقة ومهتم بالموضوع الأدبي إلى تحليل الواقع النفسي للنص، ليس سابقاً عليه لكن يمكنه أن يشكِّله، وملازم له، وهذا المسعى مثَّلَه بشكل أنموذجي شارل مورون الذي جعل من أطروحته، عام 1962، المعنونة استعارات ملازمة للأسطورة الشخصية، مقدمة لـ النقد النفسي الذي ينظِّر ويوجِّه انتباه الإنسان بوضوح نحو النصوص التي يتعلق الأمر بقراءتها بشكل أفضل.

هكذا يهتم مورون بالكشف عن الصور لدى المؤلِّفين المختلفين، التي يجعلها تكرارها ملازمة بصورة هوسية، وبإعادة تركيب الشبكات التي تشكلها، المترابطة واللاواعية بالتأكيد، التي تكون شخصية المؤلِّف هي منبعها، من أجل تقديم قراءة حقيقية تعطي للبنيات النفسية المقروءة في العمل دلالة توضِّحها. وكي تتضح هذه الشبكات، يختار مورون ـ مقترباً بذلك من التداعيات التي يصوغها المريض في جلسة علاج ويعمل المحلل النفسي على تفسيرها ـ القيام بتطبيق نصوص عدة مختلفة كي ينبني تكرار الصور والدوافع أو الكلمات، بصورة مستقلة عن خصوصية كل نص من النصوص التي يجب مؤقتاً نسيان التركيب الظاهر فيها. بعد ذلك، وعبر رموز واسعة ومواقف مأساوية، ترتسم صورة أسطورة شخصية، تساعد في تحديد الشخصية اللاواعية للكاتب الذي يشكِّل الكتابة. يختار النقد النفسي، من حيث المبدأ، حصر نفسه بالنص، وعدم اللجوء إلى السيرة الذاتية إلَّا من باب تأكيد النتائج المكتسبة، لكن يحدث مع مورون، بعد أن ينتقل من النص إلى حياة مؤلِّفه، أن يعود بعد ذلك إلى العمل وفق المنهج الدائري الذي تحدثنا عنه منذ قليل.

يجب، إذاً، تمييز مقاربة ثانية بصورة جذرية، التي، دون مراعاة الشخص، تستهدف تحليل نفس الأعمال لدى بعض النقاد، المدينين إلى حد كبير، لعمل لاكان، ولهذا الاهتمام الجديد الذي أعطاه إلى الدال وإلى الاستعارة. إذا استثنينا استخدام رولان بارت الخاص للغة التحليل النفسي التي يعترف هو أنه استخدمها عام 1963، في حول راسين، بوصفها «مقدَساً ثقافياً»(41)، فإن هذا التوجه النقدي الجديد ظهر، بعد عام 1970 بقليل، حين صاغ جان بيلمان نويل Jean Bellemin ـ Noel مفهوم لاوعي النص

ـ وهو مفهوم أثار إشكالية مباشرة في أنه يفترض أن للنص لاوعياً، لكنه يوجد، على الأقل، تحت قلم أندريه غرين وبيرنار بينغو ـ ، ونتيجة ذلك اختار أن يستبدله بعد ذلك بصيغة أكثر دقة العمل اللاواعي للنص(42). إن الذي يسميه التحليل النصي ـ الذي طبَّقه مثلاً في المجلدات الثلاثة من تداخل الخطوط، بين عامي 1988 ـ 1996 ـ هو تطبيق لذلك لأنه يهتم بالنص فقط حيث يجب كشف اللاوعي في العمل عبر الاهتمام المسبق بما لم يُقَلْ، وبما تعده القراءة المتسرعة غير ذي دلالة؛ لكن إذا كان يُنظَر إلى النص في وحدته الخاصة، فإنه يُقرَأ أيضاً في شموليته: بنيته، مصادره، أشكاله، أدبيته وشخصياته وكلامهم، إلخ. وعلى مثال ما يُمارس في التحليل العلاجي العيادي، فإن الأمر يتعلق إذاً بالبحث عن التداعيات من أجل استخلاص دلالة جديدة للعمل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إعادة تشكيل محاكمة ذلك.

إذا كان «لاوعي كتابة»(43) مهماً، وليس كتابة مرتبطة بشخصية مؤلِّفها ـ استبعاد الذات التي يمكن الاعتراض عليها ـ فإن هذه المقاربة تكون مهتمة بالدلالة، أي بالتركيبات الديناميكية التي يمكن أن تعطي الدوال فيها معنى. إنها قراءة تشاركية، ولا سيما أنها تتطلب طريقة من الاندماج بين العمل والقارئ الذي يُقارَن استعداده تجاه العمل باستماع المحلل النفسي. ضمن هذه المقاربة المرتبطة بشدة بمن يقوم بها، يتطلَّب العمل النقدي ألَّا يكون في مقدور القوى اللاواعية في النص الظهور إلَّا ضمن التجربة المنظِّمة التي يقوم بها القارئ: هكذا يجري التصديق على إعادة تقويم القارئ، التي طبعت سنوات الشكلانية، والتي سنرى أنها مرتبطة إلى حد كبير بالاختفاء المتماثل للمؤلِّف، والتي تعوض عنه بشكل من الأشكال. تأتي بعد ذلك إعادة التقويم الثانية للقارئ، إذ لا يمكن لهذا التحليل النصي أن يجد فاعليته إلَّا عبر الاستثمار اللاواعي لمن يقرأ هذا التحليل بدوره، وفق الصيغة نفسها التي ربطت الناقد بالاستماع إلى النص. ربما يوجد نوع من اليتوبيا في إعادة إطلاق هذا العمل، بحسب كلمة بيلمان نويل(44) ، التي يجب أن تُقاس عليها صلاحية هذا النقد: في الحقيقة، إنها تثير أو لا تثير الذي يجعل من نفسه قارئاً ثانياً، لكن من الواضح أن مثل هذا القارئ يجب أن يكون في الحالات كلها متعوداً على التحليل النفسي، هذا إذا لم يكن متقناً له بصورة كاملة.

قدَّمت السنوات اللاحقة وضعاً مزيجاً: شهدنا في الدراسات الأدبية، في حدود عام 1980، عودة شخصية المؤلِّف والسيرة الذاتية، وتابع بيلمان نويل طريقاً لم ينفِ

فيه استثمار لاوعي الكاتب في عمله، لكنه يصرّ على عدم أخذه في الحسبان. يقترح بيير بايار، من جهته، منذ عام 1990، عكس المواقع: لم يعد الأمر يتعلق باللجوء إلى التحليل النفسي من أجل عمل تأويلي، لكنه يتعلق بالعكس بافتراض أن الأدب يمكنه، حسب طريقته، تقديم معرفة حول الطريقة التي يعمل بها الفكر: «سيكون السؤال المطروح على الأدب ذا طبيعة مختلفة: ما الذي يستطيع مثل هذا العمل أو مثل هذا المؤلف ـ عبر غناهما وتعقيداتهما ومقاومتهما للمعنى وتبدُّل هذا المعنى عبر الزمن ـ أن يعلِّمانا إياه اليوم عن الحياة النفسية(45)؟» هل يوجد مثلاً نظرية للكذب يمكن تشكيلها لدى لاكلوس، كما يُظهر ذلك في تناقض الكاذب عام 1993؟ ومع ذلك، وبعد عشر سنوات تقريباً، سيعترف بمصداقية نادرة في هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟ بفشل منهجه الخاص. أما فيما عدا ذلك، فإن بعض الكتب الوجيزة استمرت في الصدور في نهاية القرن العشرين، التي تقدِّم النقد التحليلي النفسي بوصفه أحد مناهج النقد، لكن لا بد من ملاحظة أنه إذا كان بعض المحللين النفسيين قد استمروا أحياناً في الاهتمام بالأدب، فإن هذا النوع من القراءة، في المقابل يبدو اليوم في حالة تراجع ضمن مجال الدراسات الجامعية ـ وبيير بايار نفسه أعاد توجيه أعماله إلى اتجاه مختلف.

على الرغم من أن موضوعه مختلف بشكل طبيعي، فإن علاقة النقد الاجتماعي مع العمل هو، في اللحظة الأولى، مماثل، لأنه يستهدف ربط العمل بواقع سابق عليه، مع التأكيد أن الإبداع الأدبي ليس أبداً فعلاً لفرد منفصل: من هنا خطورة قراءة النص ـ وهذا ما فعلته الماركسية الأكثر تبسيطاً ـ بوصفه انعكاساً لشروط اجتماعية اقتصادية لعصر معين، وبالتالي حرمانه من أي خصوصية أدبية. لأنه إذا قُبِلت الفكرة التي من الصعب مناقشتها بأن الأدب يحافظ على علاقة بمكان كتابته وبلحظتها، فإن خصوبة المسعى الاجتماعي تفترض عدم نسيان قسم التحول، وإذاً، الإبداع، الذي يتطلبه الأدب، وأن يكون في مقدورنا معرفة إلى أي مدى فقط تحدِّد شروط ولادة النص معناه. يمكن إذاً أن تغتني قراءتنا للعمل بهذا المعنى الكامن ـ الذي يمكن أن يساعد أيضاً في فهم قيمته الجمالية بالإضافة إلى قيمته التاريخية؛ هذا ما أظهره، مثلاً، عملان شكلا علامة فارقة: في عام 1935، أزمة الوعي الأوروبي (1680 ـ 1715) لبول هازار Paul Hazard، وفي عام 1948، أخلاق القرن العظيم، الذي يبحث فيه بول بينيشو Paul Benichou، من أجل تسليط الضوء على المسرح الكلاسيكي، عن «العثور على بعض العلاقات التي

يمكن أن تكون قد جمعت، إبان قرن شهير، بين الشروط الاجتماعية للحياة وشروطها الأخلاقية»(46) هكذا يكون الأدب ممثِّلاً لوسط وقيم لا تجعله ضرورياً وفق حتمية ضيقة جداً، ولكنه مؤثِّر في شروطه الممكنة في كليتها وفي معناه.

اهتم لوسيان غولدمان Lucien Goldmann أيضاً بالعصر الكلاسيكي. إذا كان كتاب الإله الخفي عام 1955 قد احتل، بين كتب أخرى، أو بصورة أدق احتل لفترة طويلة، مكانة استثنائية، فذلك لأنه ضمن إرث الفيلسوف الهنغاري جورج لوكاش Georg Lukacs، يقدِّم منهجاً جديداً، «الفكر الجدلي»، يكون هدفه إظهار أن أفكار باسكال، ومآسي راسين يمكن، بشكل مختلف، فهمها في ضوء تحليل مادي وجدلي يفترض مسبقاً أن الفكر ليس جانباً من الإنسان الكامل، الذي هو نفسه ليس أكثر من عنصر ضمن مجموعة اجتماعية. إن أخذ واقع مجتمع معين في الحسبان، إذاً، يساعد في استخلاص الدلالة الموضوعية للعمل، وغولدمان اهتم بهذا المنهج عبر محاولة إظهار أن رؤية العالم ـ التي ليست «معطى تجريبياً مباشراً»، لكنها «أداة تصورية»(47) ـ بوصفها وعياً مشتركاً للجماعة الاجتماعية التي شكلها الجينسانيون الذين كان باسكال وراسين مقربين منهم، فإنها تساعد في إظهار مظهر مختلف لنصوصهما ضمن المدى الذي توجد فيه هذه الرؤية المأساوية، عبر مبدأ التماثل، التي، من وجهة نظره، هي رؤية نبل الفستان، ومتجذرة في الأزمة الاقتصادية عام 1630.

على الرغم من الاعتراض الشديد اليوم على الحتمية التاريخية التي قدمها غولدمان، فإن طموح الإله الخفي هو الربط المتبادل، بصورة جدلية، بين الأعمال العظيمة وإطارها الاجتماعي: تكشف النصوص أولاً عن الصراعات الاجتماعية التي من المناسب تسليط الضوء عليها، ويمكن تفسير ولادة الأعمال عبر طبيعة هذا الواقع الاجتماعي المُكتَشَف. هكذا تجري إعادة تحديد خصوصية النص الأدبي: ضمن المدى الذي يكون فيه الكاتب، بوصفه ذاتاً استثنائية، شاهداً على إدراك متعال، فإنه يعبِّر بشكل أفضل من شخص آخر عن الوعي الجمعي الذي هو ممثِّله البارز؛ لكن الجماعة الاجتماعية تحمل، من جهة أخرى، هذه الرؤية للعالم التي يتقاسمها الكاتب معها، والتي هي، بطريقة ما، أساس إبداع العمل الذي يصبح بذلك جماعياً ـ كان غولدمان سباقاً جزئياً إلى التشكيك في الذات الذي حدث بعد سنوات عدة على الرغم من أن أسبابه كانت مختلفة كلياً. إنه منهج شكَّل علامة فارقة على الرغم من أن مؤلِّفه قدمه بوصفه «جنيناً»(48)، تكمن فائدته الأدبية في أنه يعطي للرائعة الأدبية، على الرغم من

أنها لم تعد إبداعاً فردياً استثنائياً، قيمة سامية، لكن حدَّه هو دون شك بناء مثيلاتها ربما مع بعض التصنُّع ـ وإذا فكرنا في ما سمَّاه سارتر «هذه الماركسية المشينة» التي «تجعل من أناس حقيقيين رموزاً لأساطيرها»(49)، فإننا لن نُفاجأ بالصدى الكبير الذي لاقاه لفترة طويلة الإله الخفي، لأن هذا العمل الفلسفي المعقَّد إلى حد ما يعاني، دون شك، من جمود فرضياته التاريخية، أما بخصوص أعمال باسكال وراسين التي غرقت ضمن خطاب نظري بشدة، فإنه يخيِّب الأمل بالنتائج التي كانت، في النهاية، متواضعة بالإضافة إلى أنها مثار اعتراض شديد الآن.

مهما يكن من أمر علم الاجتماع فإنه، مثل التحليل النفسي، يمكن أن يعطي إلى النص أهمية متغيِّرة: وسواء استهدف شروط الإنتاج (وهذا الذي فعله غولدمان)، أم بالعكس، استهدف شروط استقبال العمل (المنظور الذي جددته في فرنسا ترجمة جمالية التلقي لهانس روبير ياوس عام 1978)، أم أيضاً طبيعته التاريخية والأيديولوجية أو الاجتماعية، فإنه لا يزال يبدو أدبياً إلى حد ما. وهكذا يمكن إعادة توزيع التحليل العام لهذه العلاقة التي تقيمها الأعمال مع الواقع وفق الأهداف المختلفة: يمكن أن يكون طموحه الكشف عن البعد الاجتماعي ـ التاريخي للنصوص، الذي لا تظهره مباشرة، وإعادة تقويم معناه في الكتب التي، بالعكس، تعلنه من خلال رسالة واضحة جداً، وإظهار أنه إذا كان عمل يندرج ضمن واقع تاريخي معين فإنه يمكن أن يكون أيضاً مناقضاً له ـ وفي الحالات كلها العثور على العلاقة التي يأتي الأدب ليوضحها مع العالم، وفق إجراءات تحويل خاصة به.

هكذا يُلاحظ بسهولة أن المقاربة الاجتماعية، البعيدة عن المساواة بين الأعمال كلها، تتوجَّه بطريقة انتقائية نحو النصوص ـ الرواية خاصة، والمسرح أحياناً ـ التي تندرج في إطار تمثيل الواقع. يمكن إذاً التفكير في عمل بلزاك ومرض القرن الذي أصدره بيير باربيريس Pierre Barberis عام 1970: ضمن هذا المجموع الضخم من الإلهام الماركسي الذي شاخ قليلاً، المستند إلى معرفة تاريخية صلبة جداً، ومعادية جداً للتفسيرات المجردة، يحدِّد المؤلِّف مرض القرن بوصفه عدم إشباع محسوس أمام مجتمع «غاز» و»مكبوت»؛ إن الواقعية النقدية للروائي الذي يقدِّم عرضاً عن مجتمع ورؤية له ليست إذاً واقعية التفصيلات، لكنها مجموع «يفكِّك آلياته» و»يعبِّر عن تناقضاته» ـ و»أساس شهادة بلزاك التاريخية تتوجه نحو هذا الوعي» الذي يمكن أن تمتلكه الشخصيات في «أنها، في وقت واحد، أدوات وضحايا، يفلت من التوجيه»: إن الذي

يجب تحليله هو الصراع بين الوعي والمجتمع، «التنافر بين الإنسان والتاريخ(50)». بعد عشر سنوات، يقدِّم هنري ميتيران Henri Mitterand في كتاب خطاب الرواية مقاربة أكثر شكلانية: انطلاقاً من فرضية أنه إذا كانت الرواية التي تزعم بالواقعية تقدِّم «خطاباً عن العالم»، أي شكلاً من المعرفة عن المجتمع، فإنها تحمل، في الوقت نفسه، حكماً أيديولوجياً على هذا الخطاب الذي يبدو في الظاهر حيادياً ـ يتعلق الأمر إذاً بتحليل هذا «الخطاب المزدوج»(51) في النص نفسه؛ الرواية تحوِّل الواقع، ويظهر ميتيران مثلاً كيف أن فلوبير أخفى، عبر عمل الاستعارة، بعض الرؤية التحقيرية للاشتراكية، حين قدم الصورة السياسية لسينيكال في التثقيف العاطفي.

إننا نرى أن التوازن الذي لم يتوقف النقد الاجتماعي عن السعي إليه ينبثق دائماً من التوتر الذي يظهر، بالنسبة إليه، بين الاهتمام بالقيمة الجمالية للعمل وتحليل تبعيته التاريخية: إنه ربط صعب وغير موثوق أحياناً. لهذا فإنه بين المقاربات الاجتماعية المتنوعة جداً، التي جُمِعَت تحت تعبير اختزالي إلى حد ما النقد الاجتماعي الذي أطلقه كلود دوشيه Claude Duchet، عام 1971، تعد المقاربة التي تطورت في بداية سنوات السبعينيات، التي هو نفسه نظَّر لها، الأكثر جذرية لأن النصوص المُبَرمِجة التي حددها فيها وجَّهته شيئاً فشيئاً نحو دراسة النص وحده. إذا كان قد تحرك في البداية ضد «إغلاق النص»، لإظهار أن العمل الأدبي لا يمكن قراءته بصورة كاملة دون الانتباه إلى الخطاب الاجتماعي الذي يعتمد عليه، ودراسة كيف أن هذا الخطاب الاجتماعي يصبح نصاً، وانصب اهتمامه بعد ذلك بصورة أكبر نحو «المضمون الاجتماعي» الذي من المناسب ترميمه في العمل المدروس عبر تحليل آلية عمله الداخلية وشبكات دلالته ـ حتى «الفرضية» التي صاغها كلود دوشيه عام 1979، بوجود «لاوعي اجتماعي للنص(52)»، الذي يقوم على تخيُّل أن الظاهرة الاجتماعية تدخل في العمل دون أن يقصد مؤلفه ذلك. إنها، في النتيجة، قراءة ثابتة، وربما هذا هو حد مثل هذا النقد الاجتماعي الذي، وهو يتحرر من الواقع السابق للعمل الذي يسوِّغه بصورة جوهرية، فإنه يحمل تاريخه بالتأكيد، ويظهر متضامناً بشدة مع الشكلانية في الدراسات الأدبية. لكن كلود بيشيه استمر، بعد ذلك، في تنقية نظريته عبر صوغ مفهوم سوسيوغرام(53) sociogramme ـ سوسيو غرام الحرب مثلاً ـ الذي يعرِّفه بوصفه «مجموعة من التمثيلات الجزئية المتعارضة التي يدخل بعضها في تفاعل مع بعضها الآخر، ويتمركز هذا التفاعل حول نواة سيميائية (نواة المعنى) التي هي موضع تعارض»(54) ـ وحافظ على فكرة أن النقد الاجتماعي هو علم اجتماع النص، لكنه يبقى نقداً بصورة كاملة في ما يُقوِّمه ويفسِّره.

- **الهوامش:**

(1) ـ هذا المقال هو فصل من كتاب النقد الأدبي في فرنسا، تاريخ ومناهج (1800 ـ 200)، ميشيل جاريتي، باريس، دار أرمان كولان، 2016.

(2)ـ عالم مالارميه الخيالي، سوي، 1961، ص. 31.

(3) ـ الوعي النقدي، كورتي، 1971، ص. 280.

(4) ـ المرجع السابق، ص. 302.

(5) ـ الكوجيتو: أفكِّر، وهي تلخيص لعبارة ديكارت المشهورة القائلة، أنا أفكِّر، إذاً أنا موجود. المترجم

(6) ـ المرجع السابق، صو 305، 307.

(7) ـ المرجع السابق، ص. 313.

(8) ـ دراسات في الزمن الإنساني، المجلد الثاني، 1952، ط.2 روشيه، 1976، ص. 237.

(9) ـ المرجع السابق، المجلد الثالث، 1964، طبعة ثانية ذُكِرت، 1977، ص. 88.

(10) ـ المرجع السابق، المجلد الرابع، 1968، ط.2، 1977، ص. 213.

(11) ـ جواب عن سؤال، في ستاروبنسكي في حركة، طبعة موريل غانيبان وكريستين سافينيل، شامب فالون، 2001، ص. 359.

(12) ـ تحت عنوان الحبر الأسود للسوداوية، وأعيد نشر العمل في دار سوي، 2012.

(13) ـ حجاب بوبي، في العين اليقظة، غاليمار، 1961، ص، 27.

(14) ـ العلاقة النقدية، 1967، في العلاقة النقدية، غاليمار، 1970، ص. 13، وحجاب بوبي، مرجع سابق، ص. 27.

(15) ـ العلاقة النقدية، مرجع سابق، ص. 27.

(16) ـ التحليل النفسي والأدب، في العلاقة النقدية، مرجع سابق، ص. 284.

(17) ـ جان جاك روسو، الشفافية والعقبة، بلون، 1957، غاليمار، 1971، ص. 9.

(18) ـ اتهام وإغراء، دراسة عن جان جاك روسو، غاليمار، 2012، ص. 29.

(19) ـ جان جاك روسو وخطر التأمُّل، في العين اليقظة، مرجع سابق، ص. 99.

(20) ـ جان جاك روسو، الشفافية والعقبة، مرجع سابق، ص. 9.

(21) ـ المرجع السابق، ص. 285.

(22) ـ مونتين في حركة، غاليمار، 1982، ص. 8.

(23) ـ المرجع السابق، ص. 238.

(24) ـ الاستعراء من التعري. والرنائية: شخص يجد لذة جنسية في مشاهدة جِماع يجري بين رجل وامرأة. المترجم.

(25) ـ انظر مثلاً، الفعل وردة الفعل، سوي، 1999، درس في الحنين، مجلة طب فرنسا، العدد 129، 1962، معالم في تاريخ مفهوم الخيال، في العلاقة النقدية، كلمة الحضارة، في العلاج بالشر، غاليمار، 1989.

(26) ـ المفسِّر ودائرته، في العلاقة النقدية، ص. 161 ـ 162.

(27) ـ شعر وعمق، سوي، 1955، ص. 10.

(28) ـ أدب وإحساس، سوي، 1954، ص. 10.

(29) ـ من الجديد في النقد، 1955، في الأعمال الكاملة، مرجع سابق، المجلد الأول، ص. 622.

(30) ـ شعر وعمق، مرجع سابق، ص. 9.

(31) ـ عالم مالارميه الخيالي، مرجع سابق، ص. 14.

(32) ـ المرجع السابق، ص. 18.

(33) ـ المرجع السابق، ص. 24.

(34) ـ المرجع السابق، ص. 23.

(35) ـ المرجع السابق، ص. 33.

(36) ـ جيرار جينيت، سعادة مالارميه؟ 1962، في أشكال، سوي، 1966، ص. 91؛ شارل مورون، استعارات ملازمة للأسطورة الشخصية، كورتي، 1962، ص. 45.

(37) ـ قراءات مصغَّرة، سوي، 1979، ص. 7، 8، 9.

(38) ـ أرض القراءة، غاليمار، 1996، ص. 10.

(39) ـ هولدرلان ومسألة الأب، PUF، 1961، ص. 13.

(40) ـ مقدمة لسيرة ذاتية نفسية، مجلة التحليل النفسي الجديدة، العدد 1، غاليمار، 1970، ص. 34.

(41) ـ حول س/ ز وإمبراطورية العلامات، حوار مع ريمون بيلور، 1970، في الأعمال الكاملة، مرجع سابق، المجلد الثالث، ص. 663.

(42) ـ جان بيلمان نويل، النص وما قبل النص، لاروس، 1972، ص. 130؛ أندريه غرين، الصنو والغياب، في الانفصال، الآداب الجميلة، 1992، ص. 58؛ بيرنار بينغو، كطريق في الخريف، غاليمار، 1979، ص. 257؛ جان بيلمان نويل: نحو لاوعي للنص، PUF، 1979، ص. 161.

(43) ـ نحو لاوعي النص، مرجع سابق، ص. 201.

(44) ـ التحليل النفسي، PUF، 2012، ص. 222.

(45) ـ من التحليل النفسي التطبيقي إلى الأدب التطبيقي، في الأدب والعلوم الإنسانية، آلان بواسينو، وطبعة جامعة سيرج بنتواز، 2001، ص. 218.

(46) ـ أخلاق القرن العظيم، غاليمار، 1948، ص. 7.

(47) ـ الإله الخفي، غاليمار، 1955، ص. 24.

(48) ـ المرجع السابق، ص. 347.

(49) ـ أسئلة في المنهج، في نقد العقل الجدلي، مرجع سابق، ص. 43.

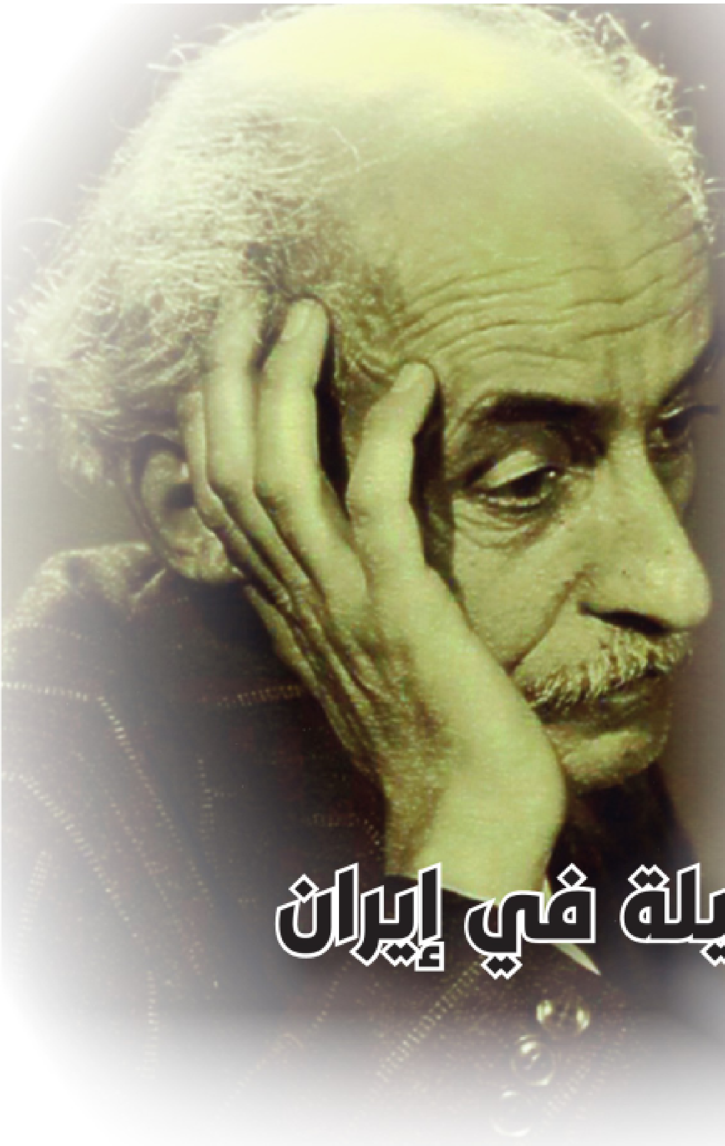
(50) ـ بلزاك ومرض القرن، إسهام في فيزيولوجيا العالم الحديث، غاليمار، 1970، المجلد الأول، ص. 15، 34، 39، 112.

(51) ـ خطاب الرواية، PUF، 1980، ص. 5.

(52) ـ مواقف ومنظورات، في كلود دوشيه، طبعة النقد الاجتماعي، ناثان، 1979، ص. 3 ـ 4.

(53) ـ السوسيوغرام: هو تخطيط أو رسم بياني يمثِّل العلاقات الاجتماعية بين أعضاء جماعة معينة، سواء كانت علاقات إيجابية كالتفضيل والصداقة والود والتقدير، أم علاقات سلبية كالنفور والكراهية والازدراء والرفض. المترجم.

(54) ـ سوسيو غرام الحرب، 1995، في كلود دوشيه وباتريك موروس: مسير تائه، شامبيون، 2011، ص. 191.



نماذج من شعر التفعيلة في إيران

ترجمة: د. إبراهيم البچاري
كاتب وأستاذ جامعي من إيران

لقد بدأت التمهيدات الفكريه لكتابة الشعر الحر قبل (نيما يوشيج) حيث علينا متابعة هذه الفكرة من شعراء الحقبة الدستورية وهم أبو القاسم لاهوتى، ميرزا حبيب، حاجى بابا أصفهانى وميرزا زاده عشقي

كان الشعر الحر، حركة شعريه بدأت من آراء الشاعر نيما يوشيج من بين شعرائها:

أحمد شاملو، مهدى أخوان ثالث، فروغ فرخزاد، سهراب سپهرى، منوچهر آشتى، طاهره سفارزاده، ومحمود مشرف زاده وآزاد طهرانى (م. آزاد)

كانت الأوزان عند أشعار نيما وأخوان مختلفةً تماماً عن شعر أحمد شاملو .. الشعر النيمايى (هو شعر التفعيلة الذى اقتبس من اسم نيما وأصبح عند الإيرانيون معروف بشعر نيمايى أي التفعيلة) كان يلتزم بالوزن والعروض وأن المقاطع الصوتيه كانت أفقدت مساواتها وكان المقطع أو الشطر يطول أو يقصر ولكن في القصيدة النثريه التى كان قد أسسها أحمد شاملو بعد خروجه من شعرالتفعيله لاوجود لها من الوزن وبدلاً من ذلك كانت تتمتع بالتصور والموسيقى الداخلية.

نماذج من أشعار نيما يوشيج (على اسفند يارى) الملقب بأبي الشعر الحر في إيران مواليده (1276 ـ وفاة 1338 هجريه 1897

- ## طائرالفينيق

طائر الفينيق يا مالك الطيور الجميل والمهاجر...
من مهب الرياح الباردة...تمر فوق قرن الخيزران
شخص ما جالس..
تحط الطيور على كل غصن منه
إنه يجمع آهات ضائعة...
مئات الأصوات البعيده من أوتار ممزقة
فى سحب تشبه خط داكن فوق الجبل
الجدار يبني بناء خيالياً.

- ## القصيدة النثرية في إيران

هي نوع من أجناس الشعر الفارسى حيث طبعت في سنة 1326 - 1947 م. مجموعة من شعر أحمد شاملو تحمل عنوان «الأنغام المنسية» وفي سنة 1330 على يد نفس الشاعرطبعت مجموعة شعرية أخرى بعنوان (هواء نقى ـ هواى تازه) وقد ظهرهذا النوع من الشعر من الشعر النيمايى وفقاً للانفتاح السياسي آنذاك وهو يفتقد إلى الوزن والقافية بينما ينبغى العثور على أوزانه من خلال فحوى الكلام . وإذا ما كانت تتوظف القافية فى هذا النوع من الشعرفأنها تفتقر إلى القاعدة الدقيقة وتكون فضاءاتها متعلقة برأي الشاعر. وكان شاملو يعتقد أن الوزن والقافيه تضيفان على فكر الشاعرو تزيلان من سطوعه وبريقه.

ويطلق فى الغرب على قصيدة النثر بالشعر الحر، ومن أبرز شعراءها ميلون ولوركابوفو.ولت من الأمريكى وملارمه الفرنسي.

يعتقد (براهنى ـ رضا براهنى الشاعر والناقد اليسارى) أن شاملو قد أخذ القصيده النثريه من الأدب الغربي وأدمجها بالنثر الموزون للأدب الفارسي خاصة (تاريخ بيهقي) وقد أنبثقت قصيدة النثر من هناك. من شعراء قصيدة النثرمن الشعراء الفرس:

هوشنگ ایرانی، شمس لنگرودی، رضا براهنی، سید علی صالحی، منوچهر آتشی، احمرضا احمدی، رسول یونان، ید الله رویایی، محمد رضا احمدی.

نموذجاً من شعر أحمد شاملو الملقلب بـ(ألف بامداد . ألف صبح)

مولده (1925 وفاة 2000) ، شاعر، مخرج صحفي، مترجم باحث.

من شعر مؤسس القصيدة النثرية في إيران

اشم فمک خشية أن قلت احبک
اشم قلبک خشية أن يکون لهيب حبی فی صدرک
هذا زمن العجب يا عزيزتی
انهم يجلدون الحب قرب الأسلاک الشائكة
يجب اخفاء الحب فی القبو
الذي يطرق الباب فی وقت الليل انه آت لكسر المصباح
فعلينا اخفاءالضوء في القبو
والان الجزارون على المعابر واقفون..
يحملون الجذعة والساطور الملطخان بالدماء
على شفاهم بسمة...
وفي افواههم اغنية
زرعوها بعملية جراحية

موجة الشعر الحديث (موج نو):

تأسست هذه الحركه فی سنة (1341 هـ1962م.)على يد بيژن الهی وأحمد رضا أحمدی.

نزعات هذه الحركه النثر والقضاء على الموسيقى بكل أنواعها (الكلا سيكية والتفعيلة أو حتى قصيدة النثر).

ومن خصوصيات هذه الموجة الشعرية الحديثه الغموض والاستعانة بالصورالانتزاعية والشكلية

وأول ديوان الذي ظهر هو فی مجموعة أشعار فی كتاب اسمه (الطرح)

من أهم شعراء هذه الموجة الحديثة:

بهرام اردبیلی، محمد رضا اصلانی، شاهرخ صفایی، جواد مجابی، ویدالله رویایی

لماذا سميت الموجه الحديثه (موج شعر نو)

فهناك آراء مختلفة، شمس لنگرودی من أهم النقاد والشعراء النثريين يقول: أن هذا الشكل من الشعر ظهر على يد فريدون رهنما وذلك على إثر نشر مجموعة «طرح» التى قد أُخذت من تيار سينمايى فى فرنسا (موج نو) ويقول يد الله رويايى: أنه مسمى حسب المصادفة وأمر صحفي حصل عن طريق الخطأ.

نموذج شعر وترجمة من مؤسس شعر موجة شعر الحديث بی□ن الهی

مولده (يوليو 1945 وفاته واحد دسمبر 2010)

أنا كنت ذاهبةً...
في طرق التيه
من بين أسراب الطيور
تلك الطيور التى..
قد ضربت اجنحتها فى...
أشجار العَرعَر..
ينمو فى ذراعى موج أحمر...
شعرت بهزة مفتاح في دموعي

مفهوم شعر الحجم (اس□اسمانتاليسم)

على رغم من المعارضات الشديدة لبعض الشعراء والانتقاد لموجة الحداثة الشعرية (شعرنو) ظهرت موجة ثالثة حديثة من الشعرفي (1346 هجري 1967م)، سنة إيران بإسم (الحجم) حيث استطاع تدريجياً أن تجذب انتباه العديد من الجمهور.

من أبرز خصائص هذا الحراك الشعرى هو الفصل بين الواقعية والماورائية والقفزة السريعة للشاعرمن ثلاثة أبعاد (العرض والطول والعمق «الارتفاع») ولفهم مفهوم الشاعر الحجمي على المتلقي أن يقفز مثل الشاعر.

من شعراء الحجم:

يد الله روياىی، هوشنگ چالنگی، علی قلیچ خانی، هوشنگ صهبا، وحسين مهدوی

اسپاسمانتاليسم (الحجميه) ليس مذهب سريالي - سورئالي أى مافوق الواقع والفرق بينه أنه يصل من ثلاثة أبعاد وبهذا الوصول يلتقون مع المتلقى فى مكان واحد.

الحجميون فى هذه القفزة لا يتركون أثراً من وطئتهم ومن خلف الصوره أنهم قد اجتازوا الأبعاد الثلاثة ثم تصنع هذه الأبعاد الثلاثة مرفأ حتى يصل القارىء لشعر الحجم بمكان الذى وصل اليه الشاعر

ما يجذب فى هذا النمط من الشعر هو التركيز على الجماليات حيث يبحث الشاعرالحجمى يبحث دائماً عن واقع أنقى من الواقع التقليدى.

نزعة التعريف والهروب من الأعراف النحوية والخيالات والتصورات العقلية والتجريد والتعامل مع شكل التعبير والبناء الخارجى للشعر والتجنب من صنع المعنى وعرض المحتوى تكون من خصائص شعر الحجم.

يد الله روياىی لا يعتبر الحجمية تقليداً للطبيعة أو تغييراً للواقعية أو التحول بل يعنونها محاولة لتحقيق الحكمة الوجودية حيث يجلس الشاعر بمسافة بعيدة بعد أن عرف السبب النهائي.

نموذجاً من شعر الحجم:

يد الله روياىی مواليد (1317 هجرية 1938م.)

الترجمة:

كان الصمت باقة ورد

بين حنجرتي

أغنية الشاطي

نسمة قبلتي

وجفنك المفتوح

على مياه الطير كان الريح

مضطرباً بين أيك مئات الأصوات

مرَّ بها فوق الماء

ظهور شعر (الناب)

كان المنبت الأول لشعر الناب في أراضى مدينة مسجد سليمان الإيرانية على يد الشاعر الشاب آنذاك هرمز عليپور في سنة (1353 هجريه . 1974 م) إبان الحكومه البهلوية التي كان على عرشها محمد رضا شاه البهلوي وكانت تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة من قبل الشاعر سيد منوجهر آتشي الذى كان يدير مجلة عنوانها (تماشا) وتم تعريف شعر ناب لأول مره من خلال نشر قصائد من مجموعة شعراء لشعر الناب فى نفس المجلة والشعراء هم هرمز عليپور وحميد كريمبور وسيد علي صالحي وسيروس رادمنش ويارمحمد اسد پور.

وفقاً للاعتبارات والأفكار اللغوية يعد شعر الناب جينا متحولاً في الشعر المَناخ الجنوبي وتظهر نتائج التغيير في هيكلة البناء السياسي والإجتماعي والإقتصادي .

التقلبات الهيكلية من حيث الأفكار اللغوية – علم المناخ – النغمة العاطفية – الحسيه – الصور – السرياليه والشذوذ في القواعد النحوية من الركائز الأساسية لهذا النوع الخاص من الأدب الخاص والرؤية الإنطباعية لها جاذبية بصرية، وكان الشعراء يولون المزيد من الإهتمام لتسطير الكلمات تجسدت كلمات الأم (الدارجة) فى هذا الشعر نحو: الصباح - الجبل – القبر – الحصان – الأفراس – البلوط – الظل – عرف الأسد – العشب – والقبيله.

ومن السمات والمقومات وتحولات الأخرى لشعر الـ ناب من رؤية بانيها السيد هرمز خلال مقابلتي إياه بتاريخ (1397/4/15 هجرية و2018م) حول مصداقية الموقف وتثبيت الشعر من جانبه.

ـ حيث أكد لي بإجراء مقابله تلفزيونية معه لوصف مميزات هذا النوع من الشعر ذلك في سنة 1356 وذكر هرمز بأن هذه المقابلة كانت أول وآخر مقابلة حول شعر (الناب) التي تم الترحيب بها من قبل الشعراء والنقاد أنذاك وكان لها صدى في الآوساط الأدبية.

- التطور والتوسيع في جمالية الشعر.
- عدم التجاهل لحديث الروح بالإخلاص.
- استخدام ثقافة الأمثال والخطابات الدارجه (الشعبية) والجغرافية.

نموذج من شعر(ناب) لمؤسسها هرمز علیپور

(مواليد شهر اسفند سنة 1325 هجريه. 1946 م) حي يرزق.

الإخلاص:

أنا كنت أُري ...

جانب الحب

أنا كنت أُري

ميل القلب....

ماذا حدث لي حتى وقعت بجانب الأنين

ماذا حدث لي حتى جثمت السحب

فوق أجفاني

التراب على شفتي (مثل شعبي فارسي)

قبِلت خطوط الثعبان وشامتها

قبلتها دون نفاق (1353 هجرية 1974م)

(خاک برسرم)هو مثل فارسي يستخدم للويل ماذا فعلت يا إلهي

لكن هنا الشاعر أستخدم خاک بر لبم بدل خاک بر سرم

كانوا يحثو التراب فوق رأسهم ويبكون أسفا لأنه ليس باليد حيله

لكن هنا الشاعر استخدم حثو التراب فوق شفتيه بدلاً من رأسه

المراجع:

براهنی رضا (طلا در مصر) شعر بی قید وبند.

مستقیمی محمد (آینه پردازان).

لنگرودی شمس تاريخ تحليلي شعر نو ج 1 ص 90.

آريان پور یحیی (ازصبا تانيما) ج2 ص 466.

خورشیدی منصور(مفهوم شعر حجم يا حجم گرایی در شعر نو).

تحليل تاريخي پيدايش شعرموج ناب.

محمد تقي جواهری گیلاني - تاريخ تحليلي شعر نو.



الرحلـة

كاثرين مانسفيلد

ترجمة: لودميلا ندّة*

مترجمة من سورية

كاثرين مانسفيلد بوشامب موراي.. اسمٌ بارز في عالم القصة القصيرة الحديثة، ولدت وترعرعت في مستعمرة نيوزيلاندا، واتخذت من (كاثرين مانسفيلد) اسماً قلمياً لها، غادرت نيوزيلاندا في التاسعة عشرة من عمرها، وانتقلت إلى المملكة المتحدة حيث أصبحت صديقة كُتّاب حَدَاثيين مثل د. هـ لورانس وفيرجينيا وولف.

أصيبت خلال الحرب العالمية الأولى بالسلّ وأدّى هذا المرض إلى وفاتها في سن مبكرة نسبيّاً.

أهم أعمالها ظلّت غير منشورة عند وفاتها، وقام زوجها (جون موري) بنشر أعمالها الأدبية في مُجلّدين متتالين هما (عش الحمامة) و(شيءٌ طفوليّ)

أبرز قصصها: بيت الدُّمى، الكناري، السيّدة بريل.

الميلاد: -14 أكتوبر- 1888 نيوزيلاندا.

الوفاة: -9 يناير – 1923 فرنسا.

كان مقرراً للسفينة المتجهة نحو (بيكتون) أن تنطلقَ في تمام الساعة الحادية عشرة والنصف، في تلك الليلة الجميلة اللطيفة، المرصّعة سماؤها بالنجوم..

ترجّلوا من سيّارة الأجرة وبدأوا بالسير هبوطاً نحو الرصيف القديم الناتئ من منطقة المرفأ.. وهبّتْ ريحٌ لطيفة مُشبعة بالرطوبة كادت أن تذهبَ بـ قبّعة فينيلا التي مدّت يَدَها لتُثَبّتها على رأسها..

الظلامُ دامسٌ. دامسٌ للغاية على الرصيف القديم، نُدفٌ من الصوف.. عربات نقل الماشية.. الروافع العالية والسّكة الحديدية القصيرة، بدتْ كُلُّها وكأنّها محفورة ومنقوشة على خلفية العتمة الصلبة..

هنا وهناك انتشرت أكوامٌ من الخشب بَدَت مثل سوق فِطرٍ أسود عملاقة، عَلَتها شُعلةٌ مرتَعِشة مخلوعة الفؤاد، خائفة من الظلمة، تحترق بهدوء وقلق وكأنّها تحترقُ لنَفسها..

والدُ فينيلاّ يشقّ طريقَهُ بسرعةٍ كبيرة.. بخطواتٍ واسعةٍ عصبيّة، وكذلك كانت الجدّةُ صاخبة الحركة تحاول اللحاق به وهي تُطَقطِق بمعطَفِها الإيرلنديّ الأسود الفضفاض..

مَضَيا بسُرعة.. وكان على فينيلّا أن تقوم بوثباتٍ عريضة لـ اللحاق بهما، رغم أنّها تحملُ أمتِعتَها المربوطة والمُثبتّة بإحكامٍ بمشبكٍ أنيق، وكانت تحملُ كذلك مظلّة الجدّة ذات المقبض الذي يتّخذُ شكل رأسِ إوزّة، ومع كلّ خطوة كان منقارُ الإوزّة يخزُ فينيلّا في كتفها وكأنّه يَحُثُّها على أن تُسرع أيضاً.

رجالٌ بقُبّعاتٍ متدليّة وياقاتٍ مثنية يتأرجحون وسط الزحام.. وعددٌ من النساء مكتوماتِ الأصوات ينطلقن مسرعاتٍ بإصرار وصبيٌّ صغيرٌ للغاية، داكن اللون يرتجُّ غضباً بين والديه بسُترةٍ بيضاء، بدا مثل ذبابةٍ صغيرةٍ سقطت في الهُلام.

وفجأةً.. دوّى من الخلف صوتٌ عالٍ وحادّ جعل فينيلّا وجدّتها تَثِبانِ من الهلع، وترك أثراً للدُّخان معلقاً في الأفق.

- الصّفرة الأولى.. قال والدها مُفسّراً ومُختصراً..

وفي تلك اللحظة تبدّى لهم المشهدُ واضحاً..

كانت سفينة (بيكتون) تستقرُّ بالقرب من الرَّصيف القاتم، مشدودة بالحبال، ومضاءةً بأنوارٍ ذهبيّة..

بدت سفينة (بيكتون) وكأنها تستعدُّ للإبحار عبرَ نجومِ السماء أكثرَ من استعدادها للانطلاقِ في البحر البارد.

المعبرُ مكتظٌّ على طوله بأناسٍ يتدافعون في عَجَلةٍ كبيرة..

الجدّة أوّلاً عَبرَت.. الوالد.. ثمّ فينيلّا.. كان بانتظارها وثبةٌ عاليةٌ لتصل ظهر السفينة، ولكنّ بحّاراً عجوزاً في ملابس صوفيّة كان يقفُ على مقربةٍ منها، مَنَحها يَدَهُ الجافّة والصّلبة لتستندَ عليها.. وهام هم الآن جميعهم على السفينة..

ابتعدوا عن سيل الناس المتدفّق ووقفوا تحتَ سُلّمٍ حديدي يُفضي إلى الطبقة العليا من السفينة.. ووقفوا ليقولوا وداعاً..

- (ها هي أمتعتكِ.. أُميّ) قال والد فينيلّا وهو يقدّم للجدّة صُرَّةً ملفوفةً بعناية.

- شكراً فرانك.

- هل تذاكر القُمرة لديكِ؟

- نعم يا عزيزي..

ومدّت الجدّة يَدَها وأظهرت له التذاكر

- جيد..

بدا الوالد متجهّماً.. وكانت فينيلّا تتملّى ملامحه بدقة.. ورأت كم كان مُتْعَبَاً وحزيناً..

أووووووووووو.....

ودوّت الصفرةُ الثانيةُ فوق رؤوسهم وصاح أحدُ البحّارة بصوتٍ عالٍ للغاية.

- أهناك من لم يصعد إلى السفينة بعد؟

- أبلغي الوالد تحيّاتي.

انتبهت فينيلّا إلى صوت والدها يكلّم الجدّة التي ردّت عليه بارتباك

- بالطبع سأفعل يا عزيزي.. اذهب الآن.. قبل أن يتأخر الوقت.. اذهب يا فرانك.. اذهب الآن.

- كلُّ شيءٍ على ما يرام أُمّي.. لديّ ثلاثُ دقائق أُخرى.

ورأت فينيلّا والدها ينزعُ قُبّعته ويأخذ أُمَّهُ بين ذراعيه ضاغطاً إيّاها على صدره بحنان وسمعته يهمس حفظك الله يا أُمّي.

مَرّرت الجدّة يَدَها بالقُفّاز الأسود على خدّ الوالد وأجهشت بالبكاء

- رعاك الله يا ولدي الشجاع.

كان المشهد صعباً بالنسبة لـ فينيلّا.. لذك أدارت وجهها وابتلعت لعابها مرّة واثنتين كي تمنع نفسها من البكاء.. وحدّقت للبعيد مقطّبة حاجبيها نحو نجمةٍ خضراء فوق الصّارية

المرتفعة.

وكان عليها أن تستديرَ مرغمةً لأنّ الوالد كان يُغادر

- وداعاً يا فينيلّا.. كوني فتاة صالحة.

لامس شارباه الرطبان خدّها.. فدفنت وجهها في ثنيةِ ياقة معطفه.. وهمست بعصبيّة

- كم عليّ البقاءُ هناك يا أبي؟

لكنّه لم ينظر إليها وقال سوف ننظر في الأمر.. هاتِ يدكِ.. وضغط شيئاً داخل راحتها

- هذا شلن لكِ، في حال احتجتِ شيئاً.

- شلن!!! لا بدّ أنّها ترحلُ للأبد

- لكن يا أبي.. صاحت فينيلّا

لكن الوالد كان قد مضى.. كان آخر من قفز عن ظهر السفينة بينما كان البحّارة يرفعون المعبر الخشبيّ عن الرصيف ويلقون بلفّةٍ ضخمة من الحبال أصدرت صوتاً عالياً حين ارتطامها بالأرض.

جرَسٌ يُقْرَع.. وصوتُ صافرةٍ حادّة.

بهدوءٍ شديدٍ بدا الرّصيفُ البحريّ وكأنّه يتلاشى ويندفع تدريجيّاً بعيداً عنهم.. وكان ثمّة ماءٌ صاخبٌ بينَه وبينَ السفينة..

مطّت فينيلّا جسدها بأقصى قوّتها..

(هل استدار الوالد؟ هل كان يلوّح؟ هل كان يقف هناك وحيداً.. أم أنه قد غادر؟) وبدت لُجّة المياه تتّسع وتكبر وتغدو أكثر قتَامة..

لقد بدأت السفينة الذاهبة إلى (بيكتون) تتحرّك باستدارة جانبيّة موطّدة العزم للإبحار الآن.

باتت الرؤية مستحيلة.. وكلّ ما يمكن تمييزه.. مجرد أضواء قليلة.. وساعةُ البلدة التي تبدو معلّقة في الهواء.. وجُزُرٌ صغيرةٌ من الأنوار موزّعة على التلال المظلمة.. الرّيح بدت تعبثُ بتنّورةِ فينيلّا، فعادت إلى جدّتها.. جدّتها المحبّة.. لقد بدت غير حزينةٍ الآن.. كانت تجلس على الأمتعة، يداها مطويتان، ورأسها تميل قليلاً نحو جانب واحد، وارتسمت على محياها نظرةٌ برّاقةٌ ذاتُ معنىً.. وانتبَهت فينيلّا حينئذٍ أن شفتاها تتحركان وخمّنت أنّها كانت تُصلّي وأومأت الجدّة برأسها وكأنّها تقول أنّها توشكُ على الانتهاء من صلواتها.

فكّت ارتباط يديها.. وتنهّدت، وعادت من جديدٍ وشبكت أصابعها مع بعضها، وانثنت نحو

الأمام، ثمّ ارتعَشت بكُلّيتها وقالت:

- والآن يا صغيرتي

ومدّت يديها نحو شرائط قبّعتها المعقودة تحت ذقنها

- أعتقدُ أنّه يجبُ علينا أن نبحثَ عن قُمرتَنا، ابقِ قريبة منّي، وحاذري أن تضيعي.

- حسناً يا جدّة

- وحاذري ألاّ يعلق مقبضُ المظلّة بـ حاجزِ السُّلّم، لقد رأيتُ مظلّةً جميلةً مكسورةً في وسطها أثناء قدومي.

- سأفعلُ يا جدّتي

قبالة الدرج كان ثلاثةُ رجالٍ يتسكّعون، وفي وهج (غلايينهم) كانت أنوفهم تُبرق وكذلك ذُرى ياقاتهم وحواجبهم المقطّبة.

ولمحت فينيلّا في أعلى الدرج هيئة لرجلٍ صغير يضعُ يَدَه في جيب سترته القصيرة ويحدّق نحو البحر في الأفق البعيد..

كانت السفينة تتأرجح قليلاً، وهُيءّ لـ فينيلّا أنّ النجوم في الأعلى كانت تتأرجحُ كذلك..

ها هو أحدُ عُمّال المطعم في معطفه الكُتّان يبدو شاحباً وهو يحملُ صينية على راحة يده رافعاً إيّاها فوق رأسه.. يمُرُّ عبر الممرّ المُنار ويجتازهما.. وها هما تمضيان وتعبران المدخل وبحذر شديد تخطوان فوق الأرضيّة المطّاطيّة صعوداً على مجموع درجات السُّلّم الشّاهق.

كان على الجدّة أن تضع قدميها معاً على كلّ دَرَجَة وأمسكت فينيلّا بالحاجز النحاسيّ البارد وقد نسيَت تعليمات جدّتها بشأن المظلّة ذات عنق الإوزّة.

وعندما أطالتِ الجدّة ذات لحظة وقوفها على الدّرج خافت فينيلّا أن تعاودَ صلواتها من جديد.. لكنّ الجدّة كانت تُخرجُ تذاكر القُمرة..

سارتا باتجاه الصالون، كان مُضاءً وساطعاً وخانقاً كذلك، والهواء مُشبعٌ برائحة الطلاء ورائحة عظام مُحترقة مع مطّاط هنديّ.. وتمنت فينيلّا أن تمضي جدّتها وتتابع طريقها، لكنّ الجدّة لم تكن في عجلةٍ من أمرها حيثُ لفتَت انتباهها تلك السلّة العملاقة التي تحتوي شطائر اللحم، وسارت نحوها ولمست أعلى شطيرة بطرف إصبعها.

- بكم هذه الشطائر؟ سألت

- بِنْسَان.. صاح المُضيف بفظاظة وهو يضربُ بعنفٍ سكّيناً وشوكة طعام.

صُدِمت الجدّةُ من جواله وسألت مرّة أُخرى

- بِنْسان لكُلّ واحدة؟!

- نعم.. ذلك صحيح. قال المُضيف وغمزَ رفيقَهُ

ارتَسَمت الدّهشةُ على وجه الجدّة واقتربت من فينيلّا هامسةً

- ما هذا الشّرّ؟!

وانطلقتا باتجاه الباب التالي، وعبرَ الممرّ انتشرَت على الجانبين أبوابُ الغرف، وتقدّمت منهما مُضيفةٌ لطيفةٌ للغاية بلباسها الأزرق وياقتها البيضاء والأكمام المزّينة بأزرارٍ نُحاسيّة، لقد بدا أنها تعرفُ الجدّة جيداً..

أوه.. سيّدة كرين.. قالت وهي تفتحُ لهما باب حجرتهما

- أنتِ لدينا من جديد، ولديكِ قمرة خاصّة بكِ هذه المرّة.

- إنها فكرة ولدي الذي يهتّم لأمري .. ردّت الجدّة

- أتمنى لكِ كل الخير.. قالت المُضيفة ثم استدارت وألقت نظرة حزينة على معطف وتنوّرة فينيلّا السوداء وقبعتها ذات الوردة المصنوعة من الكريب وهو قماشٌ رقيقٌ جعد.

أومأت الجدّة ..(إنها إرادة الربّ) قالت..

زمّت المُضيفة شفتيها، وأخذت نَفَساً عميقاً ثم زفرته قائلة

- ما أُردّده دائماً..

وبدا أنها سوف تنطقُ أمراً اكتشفَته بنفسها (عاجلاً أو آجلاً على كُلّ شخصٍ منّا أن يُغادر، إنّ هذا مؤكّد) ثُمّ توقفت عن الكلام.

- الآن، هل أستطيع أن أقدّم لكِ أيّ شيءٍ سيّدة كرين؟ كوبٌ من الشاي؟ أعلمُ أنّه من غير الجيّد أن أقدّم لكِ أيّ عرضٍ عديم القيمة قد يُبقيكِ خارجاً في هذا البرد.

هزّت الجدّة رأسها

- لا شيء شكراً لكِ، لدينا القليل من البسكويت. ولدى فينيلّا موزةٌ رائعة.

- حسناً، سوف أعودُ لاحقاً لأطمئن عليكما.. قالت المُضيفة وذهبت وقد أغلقت الباب خلفها.

وكمْ كانت تلك الحجرة صغيرة.. كانت صغيرة للغاية.. كأن يُغلق عليكَ صندوقٌ وأنتَ برفقة الجدّة..

الضوءُ الدّائريّ المنبعثُ من النافذة المُستديرة كان يومضُ بفتور..

شعرت فينيلّا بالحَرَج، وبقيت واقفة قبالة الباب وهي تحملُ أمتعتها والمِظلّة.

هل ستخْلعان ملابسهما هنا؟

لقد بدأت الجدّة بانتزاع قبّعتها فحَلّت شرائطها وثبّتَت كل شريطٍ بدبّوسٍ قبل أن تعلّقها ولمع شعرها الأبيضُ وكأنّه من الحرير.

كعكةُ الشعر في الخلف كانت مضمومة بشبكة سوداء ولم تتذكّر فينيلّا أنّها قد رأتِ الجدّة يوماً ورأسها مكشوف، لقد بَدَت غريبة.

- سوف أرتدي الشال الصوفيّ الذي نسَجَته لي سابقاً والدتكِ العزيزة.. قالت الجدّة. ثمّ حلّت رباط أمتعتها وانتزَعته منها ولَفّتهُ حول رأسها

كانت الكُرات الرماديّة الصغيرة تتدلّى متراقصة عند حاجبَيها وهي تبتسمُ برِقّةٍ وأسىً لـ فينيلّا المسكينة. ثمّ حلّت صدّارتها، وجعلت شيئاً ما تحتها.. ثم انهمكت بفكّ شيءٍ ما وبدا أنّه ثمّة مشادّة حادّة، وتنهّدت الجدّة بخفوتٍ وارتياح، وخلعت مشدّها، ثمّ جلست على السرير وببطءٍ سَحَبَت فردَتَي حذائها المطّاطيّ الجوانب ووضعتهما جانباً قُرْبَ بعضِهما.

بعد بُرهةٍ قصيرةٍ قامت فينيلّا بخلع معطفها وتنوّرتها وارتدت عباءة من نسيجٍ صوفيٍّ ناعم كانت الجدّة قد جهّزتها لها.

- هل عليّ خلع حذائي يا جدّتي؟ إنّ له رباطاً طويلاً.

- سوف تحصلين على راحةٍ كبيرة إن خلَعتِهِ يا طفلتي.. قالت الجدّة.. ثمّ قبلتها.

- لا تنسَي تلاوة صلواتك، إلهُنا القدير أقربُ إلينا حين نكونُ في البحر ولأنني مُسافرةٌ خبيرة سوف أنامُ في المَضجعِ العُلويّ.. قالت الجدّة

- لكن، كيف ستصعدين إلى هناك يا جدّتي؟

ثلاث خطواتٍ كأنّها خطواتُ عنكبوت كان كلّ ما شاهدته فينيلّا، وأطلقتِ العجوز ضحكةً خافتةً وحالاً صارت فوق السرير الأعلى وسط ذهول فينيلّا.

- لم تتوقعي أنّ باستطاعةِ جدّتكِ القيام بذلك؟

قالت جُملتها هذه واستلقت على سريرها ومن جديد سمعت فينيلّا ضحكتها المُضيئة.

قالب الصابون بنيُّ اللون كان قاسياً جداً لا يُنتجُ أيّة رغوة والماء الموجود في الزجاجة بدا مثل هلامٍ أزرق والملاءةُ كانت صلبة ومن الصعب طيُّها.. بدا كلّ شيءٍ مختلفاً هنا، وأخيراً وجدَت طريقها واستلْقَت على السرير لاهثة وكـن ثمّة صوت ينبعثُ من الأعلى، همسٌ ناعمٌ، كما لو أنُ شخصاً ما وبرقّةٍ لا مُتناهية يُحدِثُ صوتَ حفيفٍ لأنّه يفتّشُ عن شيءٍ ما بينَ المناديل، إنّها الجدّة تتلو صلواتها.

وقبيلَ الإغفاءة تذكّرت فينيلّا أنها تركت المظلّة ذات المقبض - الإوزّة على الأريكة الصغيرة، وتساءَلت ماذا لو أنّها وقَعَت.. هل سوف تُكسر؟ ومضى وقتٌ طويل قبل أن تفتحَ المُضيفةُ الباب وتدخل بنعومةٍ شديدة..

- لقد دخلنا إلى (سترايت) للتوّ.. قالت وقد أسندت يدَها إلى مضجع الجدّة.

- حقاً؟ قالت الجدّة

- إنها ليلة جميلة.. سوف نتوقف قليلاً للتزوّد بالمؤونة.

كانت السفينة في تلك الأثناء تعلو.. وتعلو.. ثمّ تُعلّقُ في الهواء لمدّة كافية كي ترتجّ كثيراً قبلَ أن تَهوي من جديدٍ في الماء.. وكان صوتُ المياه الثقيلة يصفع السفينة على جانِبَيها بقسوةٍ وحِدّة.

وتكلّمت الجدّة:

- أتساءَل إذا ما تذكّرتي أن تمدّدي مظلّتي

- حفيدتكِ مُستغرقةٌ في النوم يا سيّدة كرين.. قالت المُضيفة

- ذلك من لطف الله.. همست الجدّة

- يا للمسكينة، يتيمة الأمّ الصغيرة.. همست المُضيفة.

ورَوَت الجدّة للمُضيفة كلّ ما حدث حين كانت فينيلّا ما تزالُ غافية.

لكنّ الصغيرة لم تنعم بنومٍ طويلٍ ذي أحلام، فتحت عينيها لِتُفاجَأ بشيءٍ يتدلّى فوق رأسها، ماذا كان؟ ماذا يمكن أن يكون؟

كانت قدَماً رماديّة صغيرة، وقد انضمت لها قدمٌ أُخرى، وبدا أنّ القدَمان تتلمّسان شيئاً، وكان ثمّةَ تنهيدة قادمةٌ من الأعلى

- إنّني مُستيقظةٌ يا جدّتي.. قالت فينيلّا

- آه يا عزيزتي.. هل أنا قرب السُّلّم؟ سألت الجدّة.. اعتقدت أنّه من هذه الجهة.

- لا جدّتي، إنّه من الجهة الأُخرى، سوف أضعُ قدمكِ عليه.. هل وصَلنا؟ سألت فينيلّا

- نحن في الميناء. قالت الجدّة، وعلينا أن ننهض يا صغيرتي وسوف يكون من الجيد أن تتناولي البسكويت قبل أن نتحرّك.

ووثبت فينيلّا من السرير، كان المصباح لا يزال منيراً، الليل كان قد مضى، والجوّ كان بارداً. وهي تُطيل النظر من خلال النافذة المُستديرة.. استطاعت رؤية صخورٍ بعيدة.. كانت موزّعة وسط الرّغوة. وثمّة نورسٌ كان ينقرُ شيئاً فوقها.

الآن.. يا له من سلامٍ عميقٍ وشعورٍ عارم بالاستقرار.. إنّها أرضٌ حقيقية.

- إنّها اليابسة يا جدّتي.. قالت فينيلّا بدهشةٍ كبيرة وكأنّهما قضتَا أسابيعَ في البحر.

ضمّت يديها ثم وقفت على ساقٍ واحدة وفركتها بأصابع قدمها الأُخرى.. كانت ترتجف.. لقد كان كلّ شيءٍ حزيناً مؤخّراً.. تُرى.. هل سيُقَدَّرُ لكلّ هذا أن يتغيّر؟ وكان كلّ ما قالته الجدّة:

- عليكِ بالعجلة يا صغيرتي.. سوف أترك هذه الموزة الجميلة للمُضيفة بما أنّكِ لم تأكُليها.

وارتدت فينيلّا ملابسها السوداء مرّة أُخرى، وكان قد طفر أحدُ الأزرار من أحد قفّازيها، تدحرج إلى حيث لا تستطيع الوصول إليه، ثمّ انتقلتا إلى ظهر السفينة.

الشمسُ لم تُشرِق بعد تماماً، لكنّ النجومَ صارت باهتةً للغاية، ولون السماء الباردة الشاحبة كان تماماً بلون البحر البارد الشاحب.

على اليابسة كانت غشاوة بيضاء رقيقة تعلو وتهبط، والآن صار بالإمكان رؤية السهول المُنبسطة القاتمة والشجيرات الصغيرة، وحتّى نباتات السرخس التي كانت مثل مظلاّتٍ صغيرة والأشجار الذّابلة الفضّيّة التي تبدو كأنّها هياكل عظميّة.

صار بالإمكان الآن رؤية الأرض والبيوت الصغيرة الباهتة التي تتجمّع مثل العناقيد، أو أصداف على غطاء صندوق.

المسافرون الآخرون يثيرون ضجيجاً كبيراً في حركتهم صعوداً ونزولاً، لكنّه ضجيجٌ أقلّ من الليلةِ الماضيةِ، وبدت على الوجوه الكآبة.

مِنصّةُ الميناء تقتربُ نحوهم ببطءٍ وتطفو نحو سفينة (بيكتون) وفي الأمام رجلٌ يحمل لفّةً من الحبال، وعربةٌ بـ حصانٍ صغيرٍ مُهان، وثمّة رجلٌ آخر أيضاً كان يجلس على الحافة تحرك عند اقتراب السفينة

- إنّه السيّد بينريدي يا فينيلّا، لقد جاء من أجلنا.. قالت الجدّة

وبدَت مسرورة. وكان خدّاها الأبيضان الشمعيّان قد أصبحا زرقاوَين بتأثير البرودة واستمرت بمسحِ عينَيها وأنفها الصغير الورديّ.

- هل أحضرت الـ..

- نعم يا جدّتي.. قالت فينيلّا وهي تُظهر لها المظلّة.

طار الحبل في الهواء وارتطم مُحدِثاً دويّاً على ظهر السفينة، كان الممرّ واطئاً، ومجدّداً سارت فينيلّا خلف جدّتها على الرصيف حتّى العربة الصغيرة، وبعد دقيقة كانوا ينطلقون

بعيداً.

حوافر الحصان الضئيل كانت تَقرعُ فوق أكوامٍ من بقايا الخشب، ثمّ ما لبثت أن بدأت تغوصُ في الطريق الرمليّ.

لا يمكن تَبَيُّنُ روحٍ للمكان، ولا حتّى حالةٌ من الدّخان، إنّها مجرّد غشاوة رقيقة تعلو وتهبط، ولا يزالُ البحر ساكناً ويرتدّ بهدوءٍ نحو الشاطئ.

- رأيت السّيد كرين البارحة.. قال السيّد بينريدي

وتابع:

- كان لوحده.. قامت الآنسة سو بتقديم وجبةٍ من الكعك له في الأسبوع الماضي.

فجأة يتوقف الحصان قبل أحد البيوت، هبطوا من العربة، واستندت فينيلّا على البوّابة فبللت قطراتٌ كبيرةٌ من الندى المُتأرجح أطراف قُفّازِها.

مشوا عبر ممرٍّ مفروشٍ بحصىً أبيضَ مستدير، وعلى جانبي الممرّ انتشرَت زهورٌ ناعسةٌ منقوعةٌ بالرّطوبة، إنّها زهور الجدّة، نباتات الـ (بيكوتيس) البيضاء الفاتنة، كانت مثقلة بالندى المُتساقط وشكّلت رائحتها الحلوة جزءً حلواً من ذلك الصباح البارد.

تقدّموا عدّة خطواتٍ على الشرفة الواطئة وكان زوجٌ من أحذية (البلوتشر) موضوعاً على جانب الباب، ووعاءٌ كبيرٌ أحمر يحتوي ماءً كان موضوعاً على الجانب الآخر.

- تِك.. تِك.. إلى جَدّكِ.. قالت الجدّة وهي تُدير مقبض الباب.

صمتٌ مطبق.. ونادّت (والتر).. وحالاً جاوَبها من الداخل صوتٌ شبه مخنوق:

- ماري!!! أهذهِ أنتِ؟!!

- انتظر يا عزيزي.. قالت الجدّة .. وتابعت.

- ادخلي إلى جدكِ..

وهي تدفع فينيلّا برفقٍ نحو غرفةِ الجلوس الصغيرة الدّاكنة.

على الطاولة كانت قطّة بيضاء مُنثنية ومحدّبة الظهر مثل جَمَل، ثمّ فجأةً رفعت رأسها وبدأت تتمطمط وتموء، ثمّ انطلقت على أطراف أصابعها نحو فينيلّا التي دفعت إحدى يديها الباردتين الصغيرتين في الفراء الدافئ وابتسمت بحياء، وهي تُنصتُ لصوت الجدّة الناعم تقابله نغماتٌ حنونةٌ يُصدرها الجدّ من الداخل.

- ادخلي يا عزيزتي..

وأومأت الجدّة لـ فينيلّا كي تتبعها، وعلى جانبٍ من سريرٍ ضخم كان الجدّ مُستلقياً، وكلّ

ما ظهر منه فوق اللحاف كان خُصل شعره الأبيض ووجهه الورديّ الجميل ولحيته الطويلة، لقد بدا مثل طائرٍ مُسنٍّ وكان مستيقظاً تماماً

- يا صغيرتي.. قال الجدّ.. امنحيني قبلة.

وقبّلته فينيلّا

- أوه.. قال الجدّ، وتابع.. أنفها باردٌ مثل زرٍّ معدنيّ، ما الذي تحملينَه يا فتاتي؟ أووه مظلّة الجدّة!!!

ابتسمت فينيلّا من جديد وعلّقت عنق الإوزّة على طرف السرير خلف الجدّ وفي أعلى مضجعه كُتبَ نصٌّ داخل إطارٍ أسود اللوّن..

(أيّتها الساعة الذهبيّة الرّاحلة..

أيّتها المجموعةُ من ستّينَ دقيقةً من الألماس

لستِ مكافأةً تمُنَح لأحد..

ذلك أنكِ دوماً تذهبين وتغيبين إلى الأبد)

- جدّتكِ هي من كتبها.. قال الجدّ

ثمّ جمع خصلاتِ شعره البيضاء وهو ينظر إلى فينيلّا بمرحٍ وبهجة، وهُيّء لـ فينيلّا أنّه يغمز لها بإحدى عينَيه.



عربة النوم

وليم دين هاولز

ت: حسين سنبلي

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في عددها الصادر في 4 نيسان/أبريل 2012 نشرت صحيفة «سودوتشي زيتونغ» الألمانية قصيدة نثر للشاعر الألماني الشهير «غونتر غراس» بعنوان «ما ينبغي أن يُقال»، وجَّه فيها نقداً صريحاً وبلغة مباشرة إلى إسرائيل في مناسبة تسليمها غواصة نووية من قبل بلده ألمانيا، وعُدَّت حدثاً نادراً ومهولاً في ألمانيا على وجه التحديد وفي الغرب والعالم على وجه العموم، بعد صمت طويل حافظَ عليه حتى بلغَ من العمر عتيًا.

وليم دين هاولز .. عميد الأدب الأمريكي
William Dean Howells
(1920-1837)

شرع المسرحيّون الأمريكيّون في بدايات سنة 1875 يتوجهون نحو الواقعية في تآليفهم، بعد أن اتسعت الفجوة بين المسرح وواقع الحياة، وكانت المسرحيات عندئذٍ تتسم بالعاطفة المرهفة، وتمتلئ بالانفعالات الصاخبة، لذا كان من الطبيعيّ لرجال الأدب أن يلتمسوا الطرق لربط المسرح بواقع الحياة، فكانت الواقعية، وكان وليم دين هاولز عرّاب الواقعيّة وواضع أول نظرية لها في أمريكة، وعلى يديه أصبحت الواقعيّة الاتجاه السائد في الأدب الأمريكيّ.

ترأّس هاولز في سنة 1891 تحرير مجلة (هاربر) الشهيرة التي تصدر في نيويورك، فاستخدم المجلة ليضرب الرومانسية ضربات قاضية؛ لأنّه كان يراها توجد رؤىً زائفةً عن الحياة، فقد آمن الرومانسيون بعظمة إرادة الإنسان، وأنّ انتصاره على الظروف المحيطة حتميّ، في حين آمن الواقعيّون بأنّ تقبّل البشر للواقع محدودة، وأنّ الإنسان وليد ظروفه المحيطة التي تتحكم به، وعلى هذا الأساس آمن هاولز بأن على الأعمال الأدبيّة أن تُظهر الحياة على حقيقتها. ولمّا كان رئيساً للتحرير في مجلة (هاربر) قدّم يد العون للروائيّين الشباب آنذاك من أمثال: هاملين گارلاند، وستيفن كرين، وكان فوق ذلك صديقاً لمارك توين، وهنري جيمس ومؤيداً لهما.

ألّف هاولز أفضل رواياته بعد أن ترك تحرير مجلة (أتلانتيك مَنْثلي)، وعالجت رواياته قضاياً مختلفة تميز بها العصر معالجة واقعية، ويُعدّ (ارتقاء سايلاس لافام The Rise of Silas Lapham) أروع أعماله في العموم.

عمل هاولز على وضع نظرياته الواقعيّة موضع التطبيق العملي في رواياته، ففي رواية: (مثال حديث 1882 (A Modern Instance، وهي من أولى رواياته، نجده يطرح موضوعاً أصاب الناس بصدمة، وهو موضوع الطلاق الذي لم يسبق لأحد أن تحدّث عنه أو كتب فيه بصراحة، وشخوصه تبدو بعيدة جداً عن الرومانسية وذات تركيبة معقدة. إنّ المؤلّف هنا يرمي باللوم على المجتمع؛ لأنّه المسؤول عن مشاكلهم. قلنا إنّ رواية (ارتقاء سايلاس لافام) 1885 أروع أعماله في العموم، وهي تصوّر محاولة رجل عادي ساذج الانضمام إلى (الطبقة المخملية) في مجتمع بوسطن، وفي النهاية يؤول عمله الأصلي في الدهان إلى الانهيار؛ لأنّه رفض خداع الآخرين وغشهم. وفي الرواية مشهد مألوف في حفلة عشاء حيث يتناقش شخوص الرواية أمور الأدب، ونرى فيها سيدة ثرية غبية تتحدث عن رواية رومانسية مشهورة، وفيها أيضاً شخص السيد (سيويل) الذي تحدث بلسان هاولز وعبّر عن وجهات نظره في هذا الهراء الرومانسيّ.

كره هاولز الأدب الرومانسيّ، فهو يرى أنّه يجعل الإنسان ينسى الحياة، وكل الاهتمامات

والواجبات، وأنّ على الأدب الحق أن يدفع الإنسان إلى التفكير، ونحو الرغبة في أن تكون إنساناً مفيداً ومساعداً أكثر مما أنت عليه. ويرى أيضاً أنّ الواقعية الجيدة يجب أن تعنى بالأحاسيس المشتركة للناس العاديين. ومن ناحية أخرى نرى أنّ هاولز كان يشعر أنّ على المؤلّف ألاّ يجعل المجتمع أكثر بشاعة مما هو عليه، حتى أنّه اختلف مع الروائيين الفرنسيين الذين امتلأت رواياتهم بالقتل، والجريمة، والخطيئة، بل إنّ الروائيين الأمريكيين عليهم أن يصوروا المظاهر المشرقة في الحياة. ومع ذلك نراه في كتابه: (أخطار الثروات الجديدة 1890 (A Hazard of New Fortunes وكأنّه تخلى عن المظاهر المشرقة التي دعا إليها.

ثمّ بدأت مرحلة جديدة في حياة هاولز عندما بدأ يكتب روايات مثالية عن مجتمع مثالي يسوده العدل التام والسعادة الكاملة، ومن هذه الروايات: (مسافر من ألترووريا A traveller from 1894 (Altruria، و(عبر ثقب إبرة 1907 (Through the Eye of the Needle.

أطلق عليه الأدباء في ذلك الوقت لقب (عميد الأدب الأمريكيّ)، وانتُخِبَ أول رئيس للأكاديمية الأمريكيّة للفنون في سنة 1908.

عينه أبرهام لنكولن قنصلاً للولايات المتحدة الأمريكيّة في إيطالية في سنة 1861 مكافأةً له على كتابته سيرته الذاتية في سنة 1860، فأقام في البندقية إلى سنة 1865، وذكر تجاربه التي مرّ بها في كتابه: (الحياة في البندقية) الذي صدر في سنة 1866، وقد شهره هذا الكتاب وأذاع صيته في عرض البلاد وطولها.

جُمعت مقالاته الأدبيّة التي بثّ فيها آراؤه في كتاب: (النقد والأدب القصصيّ) سنة 1891، وفي كتاب: (هواياتي الأدبيّة) سنة 1895.

من أعماله:

- (Venetian Life (1867
- Italian Journeys (1867)رحلات إيطاليّة
- Their Wedding Journey (1872) رحلة زفافهم
- A Counterfeit Presentment (1877) شكوى مزيفة
- The Lady of the Aroostook (1879) سيدة أروستوك

كتب هاولز المؤلّفات التالية خلال إقامته في إنكلترة وإيطالية:

- The Undiscovered Country (1880) البلد المجهول
- A Fearful Responsibility (1881) مسؤولية مرعبة
- Dr. Breen›s Practice (1881) صنعة الدكتور برين
- A Modern Instance (1882) مثال حديث
- A Woman›s Reason (1883)سبب امرأة

- (1884 Three Villages) ثلاثة قرى
- (1885 Tuscan Cities) مدن توسكان
- (1885 The Rise of Silas Lapham) ارتقاء سايلاس لافام

وعندما عاد إلى الولايات المتحدة في سنة 1886 كتب عدّة مؤلّفات في عدّة أنواع، بما في ذلك المسرحيات الهزلية، والشعر، والقصة:

- (1886 Indian Summer) صيف هندي
- (1886 The Minister›s Charge) تهمة الوزير
- (1887 88/Annie Kilburn) آني كيلبرن
- (1887 Modern Italian Poets) شعراء إيطاليون معاصرون
- (1888 April Hopes) آمال نيسان
- (1890 A Hazard of New Fortunes) أخطار الثروات الجديدة
- (1891 Criticism and Fiction) النقد والأدب القصصي
- (1892 Christmas Every Day) عيد الميلاد دائماً
- (1893 The World of Chance) عالم الصدفة
- (1893 Jana Wilcox، or the Walls of the Labyrinth) جانا ويلكوكس (جدران الليبرنيث)
- (1894 A Traveler from Altruria) مسافر من ألتروريا
- (1898 The Story of a Play) قصة مسرحية
- (1899 Ragged Lady) سيدة رثّة الثياب
- (1899 Their Silver Wedding Anniversary) عيد زفافهم الفضي
- (1902 The Flight of Pony Baker) طيران پوني بيكر
- (1905 London Films) أفلام لندن
- (1906 Certain Delightful English Towns) مدن إنكليزية ممتعة
- (1907 Between the Dark and the Daylight) بين العتمة والنهار
- (1907 Through the Eye of the Needle) عبر ثقب إبرة
- (1908 Heroines of Fiction) بطلات الفن القصصيّ
- (1910 My Mark Twain: Reminiscences) صديقي مارك توين
- (1913 New Leaf Mills)مطحنة الورق الجديدة
- Years of My Youth (سنين شبابي: وهي سيرته الذاتية) (1916)

الفَصْلُ الأوَّل

المشهد: جانب من جوانب عربة نومٍ في الطَّريق ما بين بوسطن وألباني. السَّتائر مسدلة على معظم مضاجع المسافرين. القبَّعات، والحقائب، والصَّناديق، والمظلاَّت، وحاجيَّات المسافرين الأُخر معلَّقة، وعلى الأرض خارجاً أحذيةٌ لرجالٍ ونساءٍ ليلمِّعها المُسْتَخْدَم بالدِّهان الأسود. يُرَتِّب المُسْتَخْدَم الأسرَّة في المضاجع العلويّة والسُّفليّة، ويضمُّ المقاعد بعضها إلى بعض. تقعد على إحداها أمٌّ شابةٌ نحيلةٌ وجميلةٌ، وعلى المقعد بجانبها طفلٌ نائمٌ، وتقعد قبالة الأمِّ عجوزٌ بدينةٌ. السَّيِّدتان هما: أغنس روبرتس وعمَّتها ماري.

السَّيِّدة روبرتس: أتنزعين وصلة الشَّعر دائماً يا عمَّتي؟

العمَّة ماري: لا.. لا أنزعه على الإطلاق يا بُنَيّة، في الأقل ليس منذ أنْ ارتعبتُ بسببه مرَّةً وأنا قادمةٌ من نيويورك. لا بأس أنْ تنزعيه إنْ كنتِ وحيدة، فإن لم تكوني فرأسكِ أفضل مكان له.. ولمّا اشتريته من السَّيِّدة بِرّوت...

السَّيِّدة روبرتس: آهٍ من تلك البائعة الَّتي نادت عليه وكأنَّها تنادي على شعرٍ بشريٍّ!! فهو يبدو مرعباً.. مثل جلد البشر.

العمَّة ماري: هي لا تستطيع أنْ تسميه شعراً بشريّاً يا عزيزتي.

السَّيِّدة روبرتس: (بإمعان فكر) طبعاً لا.. شعرٌ.. فقط.

العمَّة ماري: لربما يظنُّه النَّاس عندها للحشايا. كما كنتُ أقول: نزعته تلكَ اللَّيلة ووضعتُه في مكانٍ آمنٍ، وكما أذكر وضعتُه في جيبي، ثمَّ نمتُ بهناءٍ حتَّى حلّ منتصف اللَّيل، وصَدَفَ أنْ فتحتُ عيناي.. فرأيتُ شيئاً طويلاً أسوداً يزحف خارجاً من سريري، ويدخل تحت مضجعي، ففزعتُ فزعاً شديداً يا عزيزتي، وشرعتُ أصرخ: «أفعى! أفعى! النَّجدة! النَّجدة!»، فعمَّ الهرج والمرج، وأخذ بعض الرجال يشتمون ويسبّون، وجاء المُسْتَخْدَم يركض وبيده قضيبٌ معدنيٌّ ليقتلها به. وكان سبب كلّ ذلك أنا؛ فقد وقعت وصلة الشَّعر من جيبي، وكنتُ سعيدةً جدّاً أنني استطعت أنْ ألتقطه قبل أنْ يراه أحد، وقلتُ لهم إنني كنتُ أحلم.

السَّيِّدة روبرتس: آهٍ يا عمَّتي! ما أظرف ما حصل معكِ! كيف افترضتِ أنَّ ثعباناً

يستطيع أنْ يدخل إلى عربة نومٍ في قطار، ومن بين جميع الأماكن في العالم؟!!

العمَّة ماري: هذا أفظع ما في الأمر.

المُسْتَخْدَم: المضاجع جاهزة أيَّتها السيِّدتين.

السَّيِّدة روبرتس: (إلى المُسْتَخْدَم الَّذي ينتبذ إلى نهاية العربة، ومن ثمّ يقعد قرب الباب) شكراً لكَ!.. ألا تشعرين بالاضطراب ولو قليلاً يا عمَّتي؟

العمَّة ماري: بالاضطراب!؟.. لا، لماذا؟

السَّيِّدة روبرتس: حسناً، لا أعلم.. أظنُّ أنَّني مضطربةٌ قليلاً لأننّي سأقابل ويليس، وأنا لا أعرفه، لا يمكننا التعرُّف إلى بعضنا، فمن غير المعقول أن يغيبَ أحد عشر عاماً.. وكنتُ طفلةً حينها.. ومن ثمَّ يتعرَّف إليَّ من أوَّل نظرة، مع أنَّنا تراسلنا بانتظام. لا بدَّ من أنَّ لحيته طالت، وأنا تزوجتُ وأنجبتُ. يا إلهي!.. لن يتعرف إليّ أبداً!.. لا يمكن أنْ نعتمد على الصُّور في مثل هذه الحالة. لو كنتُ في البيت، فسينتهي الأمر كلَّه!! أتمنى لو أنّه كتب بعض التفاصيل ولم يرسل إليَّ ببرقيَّةٍ من أوغدن Ogden يقول فيها: «ألاقيكِ هنا في السَّابعة صباحاً من يوم الأربعاء».

العمَّة ماري: من عادة أهل كلفورنية يا عزيزتي أنّهم يرسلون بالبرقيَّات، ولا يفكّرون بالكتابة قطُّ، مع أنَّ كتابة الرِّسالة لا يكلِّفهم كثيراً، والرَّسالة فوق ذلكَ لا تنشِّف الدَّم في عروقكِ. فالكلفورنيّون يرسلون إليكِ بإحدى هذه البرقيّات الصَّفراء الكريهة كلّما أتيحت لهم الفرصة، ولو استطاعوا أنْ يرسلوا ذلكَ الصِّنف المخطَّط لفعلوا، حتَّى يتجمَّد الدم في العروق قبل أنْ تعرفي ما الأمر. أعتقدُ أنَّ شقيقكِ فعل كلَّ هذا، وهو الآن يقول كلماتٍ عاميَّةٍ مثل: reckon ، وornary ، كشخصٍ من شخوص بْرِت هارت .

السَّيِّدة روبرتس: أنا لا أخشى يا عمَّتي ألَّا نعرف بعضنا، فهذا شيء أتخطاه مع مرور الأيَّام، بل إنَّ ما أخشاه أنْ يقابل ويليس إدوارد وأنا بعيدةٌ عنهما. لو أنّني لم أغادر المنزل!! لماذا لم يرسل ويليس إلينا بالبرقية المناسبة؟ كنتُ لأهرع إليه من أقاصي المعمورة حتَّى أقابله.. لا أعتقد أنَّ إدوارد المسكين قابل كلفورنيّاً من قبل، وهو فوق ذلكَ هادئٌ وخجولٌ، وأنا على يقينٍ من أنّه لن يتفق مع ويليس، فلو ثارت أعصاب ويليس قليلاً لكره إدوارد، ولا أقول إنّه نَزِقٌ، لكنّني أعتقد أنّه لا يعرف شيئاً عن المثقّفين. ألم تفهمي يا عمَّتي بعد لماذا أنا قلقة؟ ألا ترين أنّه يجب عليَّ أن أحضر عندما سيتقابلان حتَّى أفرّق بينهما إنْ تقاتلا؟

العمَّة ماري: لا تقلقي بخصوص هذا يا أغنس، فأنا على يقين من أنَّهما سيتفقان، وليس من المستبعد أنَّهما يتناولان عشاءاً حارّاً ضارّاً في هذه اللَّحظة.

السَّيِّدة روبرتس: أتظنين حقاً ذلكَ يا عمَّتي؟ لو أنّهما يتعشيان الآن معاً لشعرتُ بسعادةٍ كبيرةٍ! لأنَّ هذا يعني أنَّهما اتفقا، فلا شيء مثل الطَّعام يصادق بين رجلين. ألا تعرفين أنّهما لم يقولا كلمةً في غرفة الاستقبال حتَّى ظهر المحار والدَّجاج، ومن ثمّ أصبحا لطيفين ظريفين حالما عاونا السَّيِّدات في أكل المثلَّجات؟ آهٍ! شكراً لكِ يا عمَّتي! شكراً لكِ على ذكركِ العشاء الحارّ فهذا أراحني جداً! فأنتِ تعرفين يا عمَّتي رغبتي الشَّديدة في أن يتَّفق أخي الوحيد وزوجي الوحيد، ألا تعرفين يا عمَّتي؟ لكانت حياتي خراباً إن لم يتفقا. وما زاد الطِّين بلَّة أنَّني لم أرَ أخي منذ كنتُ طفلةً.. آمل أنّهما يتعشيان حقّاً معاً!!

صوتٌ غاضبٌ من المضجع الَّذي يلي مضجعهما: أتمنى لو أنّ الناس في عربات النَّوم...

صوتٌ آخر من المضجع الَّذي يليه: أخطأت في قولكَ يا سيِّدي؛ فهذه عربة استيقاظ.. تابعا الحديث أيتها السيِّدتين، واغمرا مستمعاً متلهفاً بفضليكما.

(يُسمع صوت ضحكاتٍ خافتةٍ من المضاجع الأخرى).

السَّيِّدة روبرتس: (بعد مدّة من الصَّمت المطبق، وهي تهمس إلى عمتها همساً عالياً) يا للفظاعة!.. ولكن يجب أن نخلد إلى النَّوم الآن، كان يجب ألّا نطيل في الكلام.. ولم أعرف أنّ صوتي يرتفع. في أيّ مضجع ستنامين يا عمَّتي؟.. أفضّل أن أنام في المضجع العلويّ؛ لأنّه...

العمَّة ماري: (تهمس) لا، لا.. إنّه لي؛ أنتِ تبقين مع الطِّفل في الأسفل.

السَّيِّدة روبرتس: ما أشدّ طيبة قلبكِ يا عمَّتي ماري!.. المضجع العلويّ سيءٌ جدّاً، أنا لا أستطيع أن أسمح لكِ أن تنامي فيه.

العمَّة ماري: حسناً إذاً.. يجب أن تسمحي لي. تعرفين ما أكثر حركات ذلك الطِّفل وركلاته في الليل، ولا تدرين أين سيصبح رأسه، وربما تجدينه عند أسفل السَّرير. لا يمكنني النَّوم من فوري يا عزيزتي وأنا أفكّر في أنّ الصَّبيّ في المضجع العلويّ، فأنا أريده إن سَقَطَ أن يسقطَ فوقكِ. دعيني أضعه. (تضع الصَّبي في المضجع السُّفليّ) انتهينا! والآن يا أغنس ادخلي، ودعيني أصارع فتنة الجاذبيّة الأرضيّة.

السَّيِّدة روبرتس: يا مسكينة يا عمَّتي!.. كيف تستطيعين تدبّر الأمر؟.. يجب أن أساعدكِ في الصُّعود.

العمَّة ماري: إيَّاكِ يا عزيزتي! لا تتحامقي! ولكن يمكنكِ أن تنادي المُسْتَخْدَم إن أردتِ، فهو معتاد هذا.

(تذهب السَّيِّدة روبرتس إلى المُسْتَخْدَم وتحادثه بخجلٍ، فلا يفهم عليها في بادئ الأمر، ومن ثمَّ ترتسم على وجه ابتسامة عريضة، ويقبَل المهمة مقابل ربع دولار، فينحني بسرعةٍ، ثمّ يتقدَّم إلى العمَّة ماري).

السَّيِّدة روبرتس: هل الأفضل أن يعطيكِ يده فتسندي قدمكِ عليها، ثمَّ تقفزين وكأنَّكِ تمتطين ظهر حصان؟

العمَّة ماري: (بازدراء) أقفز!.. أنا يا عزيزتي لم أقفز منذ ربع قرن.. أحتاجُ إلى كلّ عضلةٍ من عضلات جسده حتَّى أصعد، وتقولين يده!؟.. ادخلي أوَّلاً يا أغنس.

السَّيِّدة روبرتس: سأفعل يا عمَّتي، ولكن...

العمَّة ماري: (بحزمٍ) افعلي ما قلتهُ يا أغنس! (تدخل السَّيِّدة روبرتس إلى المضجع السُّفليّ). لن أسمح لأيٍّ فرد من أفراد عائلتي أن يشهدني ألوي عضواً في جسدي؛ فإيَّاكِ أن تختلسي النظر!

(3)_

السَّيِّدة روبرتس: لا، لن أفعل.

العمَّة ماري: والآن أيها المُسْتَخْدَم.. هل أنتَ قوي؟

المُسْتَخْدَم: كنت أعمل حمّالاً في فندق ساراتوغا Saratoga، وحملتُ صناديق ثياب السَّيِّدات.

العمَّة ماري: ستصلح إذاً لهذه المهمة. الآن.. على ركبتيك، والآن ظهرك. ها قد انتهينا. أحسنتَ صنعاً.. شكراً لكَ!

السَّيِّدة روبرتس: هل صعدتِ حقاً يا عمَّتي؟

العمَّة ماري: (بجفاء) نعم.. عمتِ مساءاً!

السَّيِّدة روبرتس: أتظنين أنَّكِ آمنة تماماً؟

(تستوي جالسةً في مضجعها وتنظر إلى الأعلى من طرف المضجع العلويّ).

العمَّة ماري: أظنّ ذلك؛ فالطَّريق ممهَّدة جيِّداً، والمكابح قوية كما سمعت، والرصيف

جيِّد، وكلّ هذه الأشياء. ما الَّذي جعلكِ تفكّرين بمثل هذه الأفكار القبيحة؟

السَّيِّدة روبرتس: لا أقصد الحوادث، ولكن عندما استدرتِ صدر عن المضجع صريرٌ فظيعٌ، وأنا لا أهتم بهذا، لكنَّ الطِّفل...

العمَّة ماري: بالله عليكِ يا صغيرتي!.. أتظنين أنّني سأزعجه؟.. لا يمكن ذلك؛ فإنَّ نومي خفيف جدّاً يا عزيزتي.

السَّيِّدة روبرتس: أعلم ذلك، ولكن.. ولكن لا يبدو المضجع ثابتاً هادئاً.

العمَّة ماري: بلى يا عزيزتي، سأكون هادئةً، فلا تهتمي.. تصبحين على خير!

السَّيِّدة روبرتس: أجل.. تصبحين على خير يا عمَّتي!

العمَّة ماري: إذاً!

السَّيِّدة روبرتس: انظري إليه كيف ينام ولا يتحرك!.. ألا تستطيعين أن تنحني وتلقي نظرةً خاطفةً عليه؟

العمَّة ماري: أنحني!.. سأموت إنْ فعلتُ ذلك.. تصبحين على خير!

السَّيِّدة روبرتس: تصبحين على خير! هل وضعتِ الكأس في حقيبتكِ أم في حقيبتي؟؛ فأنا أشعر بعطشٍ شديد، وأريدُ أن أذهب وأجلب قليلاً من الماء.. لا أعرف لماذا أنا عطشانة هكذا؟ هل أنتِ عطشانة يا عمَّتي؟ لقيتها! لا تزعجي نفسكِ يا عمَّتي فقد وجدتها، كانت في حقيبتي، حيث وضعتها بنفسي، لكنّ هذه المشاكل عن ويليس جعلتني قلقةً لا أعرف مكان الأشياء. أنا لا أعرف الآن كيف سأدبّر الطِّفل في حين سأذهب لأجلب الماء. هو الآن نائم نوماً عميقاً، ولكن لو صدف أن أصابته حالة من حالات التقلّب فسيسقط على الأرض. لا عليكِ يا عمَّتي.. خطرت على بالي فكرة! سأحجزه بهذه الحقائب.. والآن يا حبيبي تقلّب كما شئتَ. لو صدف أن سمعتيه يا عمَّتي.. يا عمَّتي!! آه! قد غطّت في نومٍ عميق.. وماذا سأفعل؟ (تُسْمَع أصوات احتجاج وتذمّر من المضاجع الأُخر وهي تتابع حديثها) عرفتُ ما سأفعل؛ سأسرع في طلب الماء، ومن ثمَّ سأرجع من فوري إليكَ يا صغيري. (تسرع إلى خزّان الماء في نهاية العربة، ومن ثمَّ ترجع إلى وليدها). ها قد عدت يا صغيري! أمكَ هنا!.. هل أنتَ بخير يا حبيبي؟

(يظهر رأس أشعث ملتحٍ من ستائر المضجع القريب).

الغريب: اسمعي يا سيِّدتي!.. لا أريد أن أكون وقحاً، وأرجوكِ ألاّ تنظري إلى هذا على أنَّه إهانةً لكِ، لكنني نعسان جدّاً، ولو بقيتِ هادئةً قليلاً فأنا أعدكِ أنّني لن أكلّمكِ

أبداً إن وجدتكِ ثانية في عربة نوم على طول سان فرنسيسكو، إن كان ذلكَ صباحاً أو مساءً.

السَّيِّدة روبرتس: عذراً منكَ يا سيِّدي لأنّني أزعجتكَ! سأحاول أن أكون أكثر هدوءً. لم أكن أعلم أنني أتكلم بصوتٍ عالٍ هكذا، لكن هذه العربة تصدر أصواتاً عاليةً فلا تعرف إنْ كنتَ تتكلم بصوت عالٍ أمْ لا.. هل قلتَ إنَّكَ من كلفورنية؟

الكلفورنيّ: نعم يا سيِّدتي.

السَّيِّدة روبرتس: من سان فرنسيسكو؟

الكلفورنيّ: نعم يا سيِّدتي.

السَّيِّدة روبرتس: أشكركَ!.. إنَّها رحلة طويلة حقّاً، أليس كذلك؟.. أعرف شعوركَ تماماً. لدي شقيق سأقابله هناك. (تتفحص وجهه جيِّداً، ومن ثمّ تتابع الكلام) من السخافة أنْ أسألكَ مثل هذا السؤال، لأنّ سان فرنسيسكو مدينة كبيرة كما أظن، ويدخلها ويخرج منها كثير من الناس، لذا فإنّ نسبة أن تكون رأيته واحد بالألف.

الكلفورنيّ: (بقلة صبر) رأيتُ من يا سيِّدتي؟

السَّيِّدة روبرتس: كنتُ أسأل نفسي لو.. ولكن هذا صعبٌ، ومن السخف أن أسألك، ولكن لو حصل أن قابلت شقيقي هناك.. اسمه ويليس كامبل.

الكلفورنيّ: (باهتمام أكبر) كامبل؟.. كامبل.. أجل أنا أعرف رجلاً بهذه الكنية لكنني نسيت اسمه الأول، هل هوَ شاب قليل الارتفاع وعريضٌ؟

السَّيِّدة كامبل: لا أدري!.. هل تقصد أنّه قصير وسمين؟

الكلفورنيّ: نعم يا سيِّدتي.

السَّيِّدة روبرتس: لا أعرف، مضت عليه هناك سنوات عديدة، ولم أره طول هذه المدة، فإن كنتَ تعرفه فهو محامٍ.

الكلفورنيّ: أكاد أجزم أنني أعرفه.. وفي الصَّباح يا سيِّدتي...

السَّيِّدة روبرتس: آه.. عذراً منكَ!.. أعتذر منكَ أنني أبقيتكَ مستيقظاً وأنا أسئلكَ أسئلتي السخيفة.

الرَّجل في المضجع العلويّ: لا تعتذري يا سيِّدتي؛ أنا لست من كلفورنية، لكنَّني يتيم، وبعيد عن البيت، وأشكركِ بالنيابة عن كلّ رفاقي المسافرين على هذه المتعة الَّتي وفرها لنا حديثكِ. أستطيع أن أستلقي هنا وأظلُّ أستمع إليه طول اللَّيل، لكنّ في بعض

المضاجع مرضى، وقد يكون لصالحهم أن تؤجّلي كل شيء حتَّى الصَّباح كما يقترح بعض أصدقائي، أتمنى لكِ أحلاماً سعيدة يا سيِّدتي!

(في حين تتراجع السَّيِّدة روبرتس تحت السَّتائر إلى مضجعها وهي تتمتم بكلماتٍ غير مسموعةٍ، يظهر الكلفورنيّ كاملاً من مضجعه).

الكلفورنيّ: عذراً منكِ يا سيِّدتي؛ فقد لبستُ حذائي ومعطفي. إذاً.. (يقف إلى جانب المضجع وينظر إلى الرَّجل في الصفّ الأعلى) هيه.. أنتَ.. ألا تعرف أنّك تكلّم سيِّدةً؟

الرَّجل في المضجع العلويّ: لم أحسبكَ امرأةً يا سيِّدي بسبب صوتكَ ومظهركَ الشَّعث.. لا يا سيِّدي. لكنّ الضوء خافت جداً، وربما أنتَ امرأة ملتحية.

الكلفورنيّ: لا تهتمَّ بمظهري، والسُّؤال هو: أتريدُ أنْ أدقّ لكَ رأسكَ؟

الرَّجل في المضجع العلويّ: مع كلّ هذه الصّراحة.. لا يا سيِّدي.

السَّيِّدة روبرتس: (تظهر ثانية مسرعة). أوه! لا، لا تؤذيه!.. لا تلمهُ.. اللّوم عليّ لأنني ظلّلتُ أتكلَّم.. أرجوك لا تؤذيه!!

الكلفورنيّ: (إلى الرَّجل في المضجع العلويّ) سمعتَ؟ والآن لا تحادث هذه السَّيِّدة الليلة على الإطلاق. تابعي الكلام يا سيِّدتي، وقولي ما تشائين؛ فأنا لا أريد النَّوم بعد الآن، كم مضى على شقيقكِ في كلفورنية؟

السَّيِّدة روبرتس: دعنا لا نتكلم عنه الآن؛ فأنا لا أريد الكلام عنه. ظننتُ.. ظننتُ.. عمتَ مساءاً. يا إلهي! لم أكن أعرف أنني سببتُ كل هذه المشاكل، فأنا لم أقصد أن أزعج أحداً. أنا...

(تستسلم السَّيِّدة روبرتس لاضطرابها وقلقها وشعورها بالخزي ببكاء، ومن ثمّ تخفي حزنها وراء ستائر مضجعها. يظهر الكلفورنيّ ثانية من مضجعه ويقف إلى جانب أريكته، ثمّ يقول للرجل في المضجع الأعلى).

الكلفورنيّ: سأدقّ لكَ رأسكَ مقابل قرشٍ، جعلتَ السَّيِّدة تبكي، ودفعتني إلى الجنون فلا أستطيع النَّوم. اعتذر منها الآن.. اطلب السماح منها.. وإلاّ رميتُ بكَ خارجاً قبل أنْ تدرك!! (تُسْمِع صرخات تُشْيدُ ببطل السَّيِّدة روبرتس وتعظمه من كل مكان: جيِّد!.. أحسنتَ!.. اجعليه يُظهَر لكِ قدراته!..) تبقى السَّيِّدة روبرتس محتجبةً صامتةً، ولا يُسْمَعُ غير صوت تنفّس العمَّة ماري العالي، والَّذي يدلّ على أنها تستمتع بنومها كثيراً. يخاطب الكلفورنيّ سببَ المشكلة ثانية). ماذا ستقول الآن؟.. سأعطيكَ نصف دقيقة.

السَّيِّدة روبرتس: (من مخبأها) أرجوكَ!.. أرجوكَ!.. لا تجبره على قول أي شيء، ألا يكفيه أنّني جعلتُه يبقى مستيقظاً؟ وأنا أعرف أنه لا يقصد أي إهانة، أرجوك دعه!

الكلفورنيّ: سمعت؟ ستبقى صامتاً طول الوقت، ولو اختارت هذه السَّيِّدة أن تبقينا جميعاً ساهرين فلن تنطق بكلمة، وإلا سيكون حسابك معي عسيراً في الصَّباح. (هُتاف عالٍ. يدور الكلفورنيّ من عند الرَّجل، ثمّ يشرع بالمشي على طول الممرّ بين المضاجع ليستعيد النِّظام والانضباط. تختفي الرُّؤوس وراء السَّتائر. وعندما ينخفض الضَّحك يرجع إلى مضجعه، وبعد أن يحدِّق في أنحاء العربة الهادئة يهمّ بالرُّجوع إلى الفراش).

صوت: لا تنحني فحسب، بل تكلّم!

(ضحكات تحيي هذه المزحة. يستوي الكلفورنيّ واقفاً يغشاه غضب وحنق، ثمّ ينفجر ضاحكاً ضحكة بائس).

الكلفورنيّ: أيّها السَّادة.. أنتم تفوقونني عدداً..

(يدخل إلى مضجعه، وبعد صرخات استحسان: «عاشت كلفورنية!.. مرحى لكَ يا وليم ناي !.. ما تزال متقدماً عليه»، يهدأ ساكني المضاجع المختلفة شيئاً فشيئاً، ولا يُسْمَعُ أيِّ صوت والعربة تشقُّ طريقها في ظلمة اللَّيل غير صوت المحركات، وصوتٌ يصدر من العمَّة ماري النَّائمة من حين لآخر).

الفَصْلُ الثَّانِي

(في محطة ورسستر Worcester حيث يتوقف القطار عادةً، يدخل المُسْتَخْدَم العربة وعلى ذراعه فانوس، يتبعه سيد يبتسم ابتسامةَ المتلهفٍ، ويتناقض تلهفه وجمود المُسْتَخْدَم).

السَّيِّد إدوار روبرتس: هذا هو القطار غوفرنر مارسي ؟

المُسْتَخْدَم: صحيح.

السَّيِّد روبرتس: أتى من ألباني وليس من نيويورك؟

المُسْتَخْدَم: صحيح.

السَّيِّد روبرتس: كلّ شيء إذاً على ما يرام.. أنا..

المُسْتَخْدَم: هل تتوقع زوجتكَ أن تصعد إلى القطار من هنا؟

السَّيِّد روبرتس: لا.. ليس تماماً؛ فهي تتوقع أن نلتقي في بوسطن، ولكنني... (يحاول جاهداً أن يعطي الموقف هيبةً، ولكنه يفشل، فيستسلم للمستخدم وهو يشعر بسخف وخجل)، الحقيقة أنني فكّرت أن أفاجئها وأنضمّ إليها هنا.

المُسْتَخْدَم: (بجلافة) أوه!.. وكيف توقعتَ أنْ تجدها هنا؟

السَّيِّد روبرتس: حسناً.. حسناً.. لا أدري، فلم أفكّر في الأمر. (ينظر إلى مؤخرة الممر بيأس، وإلى السَّتائر المسدلة، وإلى القبعات والحقائب المعلَّقة، ومن ثم ينظر إلى أسفل إلى الأحذية المختلطة) لا أدري كيف توقعتُ أن أجدها.

(يظهر أنَّ السَّيِّد روبرتس فَقَدَ رزانته، وغاب عنه احترامه لنفسه، ممّا أثار تعاطف المُسْتَخْدَم).

المُسْتَخْدَم: سيداتٌ كثيراتٌ هنا.. لا أستطيع أنْ أجدها.

السَّيِّد روبرتس: آهٍ، لا.. لا! طبعاً لا!

المُسْتَخْدَم: لا أريد أن أوقظهنَّ جميعاً كما تعرف، فلا يسمح لي.

السَّيِّد روبرتس: لا أطلب منك أن تفعل، فهذا محالٌ.

المُسْتَخْدَم: ما شكلها؟

السَّيِّد روبرتس: لا أعرف حقاً. متوسطة الطول.. نحيفة نوعاً ما، لها عينان زرقاوان.. لا أعرف كيف تسمي أنفها.. ولكن انتظر لحظة! تذكرت.. برفقتها صبيٌّ صغير.. أجل!

المُسْتَخْدَم: (ينظر إلى الممر متفكّراً) في العربة ثلاث سيِّدات معهنَّ أولاد، ولا أعرف إن كانوا صبية أو فتيات، هل يرافقها أحد آخر؟

السَّيِّد روبرتس: لا، الطِّفل فقط.

المُسْتَخْدَم: حسناً، لا أعرف ماذا ستفعل، سيحلّ الصَّباح قريباً، وها هو قاطع التَّذاكر، وربما يعرف ماذا ستفعل.

(يحاول السَّيِّد روبرتس محاولات لا طائل منها لمنع المُسْتَخْدَم من أن يخبر قاطع التَّذاكر بمشكلته، ومن ثمّ يقف يغشاه شعور بالذنب وبسخافة موقفه).

قاطع التَّذاكر: (يدخل إلى العربة، ويقف قبالة المُسْتَخْدَم، ومن ثمّ ينظر إلى السَّيِّد روبرتس) السَّيِّد يريد مضجعاً؟

المُسْتَخْدَم: (يبتسم ابتسامة عريضة استهزاءً) لا.. يبحث عن زوجته.

قاطع التَّذاكر: (بريبة) هي في هذه العربة؟

السَّيِّد روبرتس: (يحاول جاهداً أن يستعطف قاطع التَّذاكر متملقاً) آه!.. نعم!.. لا بدَّ من أنها هنا في هذه العربة.. گوڤرنر مارسي. فقد بعثت لي باسم العربة قبل أن تغادروا ألباني، وطلبت أن أقابلها في بوسطن صباحاً.

قاطع التَّذاكر: في بوسطن! (بتجهّم) لماذا إذاً تريد أن تقابلها هنا في ورسستر في منتصف الطَّريق؟

السَّيِّد روبرتس: حسناً! أنا...

المُسْتَخْدَم: (يشعر بالشفقة على السَّيِّد روبرتس وعجزه عن المتابعة) يقول إنّه يريد أن يفاجئها.

السَّيِّد روبرتس: نعم، تماماً، نزوة صغيرة.

قاطع التَّذاكر: أجل هذا. (يتابع السَّيِّد روبرتس الابتسام وهو يمتعض من لهجة قاطع التَّذاكر التهكمية، والَّذي زاد في تفضّله المهين عليه) ولكنني عاجز عن فعل شيء لكَ. الجميع في مضاجعهم نائمون، ولا أستطيع أن أوقظهم لأنكَ تريد أن تفاجئ زوجتك.

السَّيِّد روبرتس: لا، لا.. بالطبع لا. لم أفكّر قط في أن...

قاطع التَّذاكر: نصيحتي لكَ أن تحجز مضجعاً، وتنام فيه حتَّى نصل إلى بوسطن، ومن ثمّ تفاجئ زوجتكَ بأن تخبرها ماذا كنت تنوي أن تفعل.

السَّيِّد روبرتس: (يوافقه هذا الاقتراح) حسناً.. سأفعل.

قاطع التَّذاكر: (يخرج) سيجهّز لكَ المُسْتَخْدَم المضجع.

السَّيِّد روبرتس: (إلى المُسْتَخْدَم الَّذي يهمّ بتجهيز مضجع له من مقعد شاغر) لن أزعجكَ بتجهيزه لي، فالصَّباح يكاد يطلع، اجلب لي وسادة فقط، وسأحاول أن أغفو قليلاً من دون أن أستلقي. (يقعد في المضجع الشَّاغر).

(11)

المُسْتَخْدَم: كما تريد.

(يذهب إلى نهاية العربة ويرجع ومعه وسادة).

السَّيِّد روبرتس: أيها المُسْتَخْدَم!

المُسْتَخْدَم: ماذا؟

السَّيِّد روبرتس: طبعاً لم تلاحظ من في ذاك المضجع؟! (يشير إلى مضجع محدد).

المُسْتَخْدَم: تلك السَّيِّدة هناك، أظنّ أنني لم ألاحظ.

السَّيِّد روبرتس: (بذكاء) هناك قلنسوة معلّقة على العلاّقة، لستُ متأكداً ولكنني أظن أنها قلنسوة زوجتي.

المُسْتَخْدَم: (يُدْهَشُ من هذا الاستنتاج، ولكنّه يعبس ثانية) أجل.. ولكن لا تستطيع أن تقول إنّ السَّيِّدة علّقت قلنسوتها على العلاّقة الصحيحة، لأنَّ السَّيِّدات يعلّقن في العلاَّقة العلويّة بدلاً من السُّفلية، وأحياناً يعلّقن في الاثنتين.

السَّيِّد روبرتس: أوه! (بعد هنيهة) يا مُسْتَخْدَم!

المُسْتَخْدَم: ماذا؟

السَّيِّد روبرتس: ألا تتفضّل عليّ وتنظر فيه؟

المُسْتَخْدَم: لا أستطيع يا سيِّد، أنا فعلاً لا أستطيع.

السَّيِّد روبرتس: (يمدّ يده اليمنى إلى يد المُسْتَخْدَم، ويضغط في راحته نصف دولار فيستجيب من فوره) ولكن لا شيء يمنعني من النَّظر إن كنتُ واثقاً من أنّها القلنسوة الصَّحيحة.. صحيح؟

المُسْتَخْدَم: لا يا سيِّدي.. لا شيء.

السَّيِّد روبرتس: حسناً.

(يتراجع المُسْتَخْدَم إلى نهاية العربة، ويستأنف عمله في صقل أحذية المسافرين. يقف السَّيِّد روبرتس بعد حصّة من الصَّمت، ومن ثمّ يختلس النَّظر إليه، ثمّ يقترب من المضجع المراد. يحلّ الستارة بيدٍ مرتجفةٍ، ويحدِّق في داخل المضجع، وهو يدفع برأسه شيئاً فشيئاً إلى هذا المعتزل المظلم، ومن ثمّ يرتدّ فجأة، وقد أمسكَ الكلفورنيّ ببنيقة قميصه).

الكلفورنيّ: (بغضب) ماذا تريد؟

السَّيِّد روبرتس: (يصارع وهو مقطوع النَّفس) أريدُ.. أريدُ زوجتي!!

الكلفورنيّ: تريدُ زوجتكَ؟ وهل عندي زوجتك؟

السَّيِّد روبرتس: لا.. آه!.. هذا.. عذراً منك.. فقد ظننتُ أنَّكَ زوجتي.

الكلفورنيّ: (يخرج من المضجع وهو يمسك بالسَّيِّد روبرتس) ظننتَ أنَّني زوجتك! هل تراني أشبهها؟.. لن تنطلي عليَّ هذه الحيلة يا عزيزتي.. أيها المُسْتَخْدَم!.. يا قاطع التَّذاكر!..

السَّيِّد روبرتس: (مرتعب) أوه!.. أرجوكَ لا يا سيِّدي!.. فلم أكن أنوي أنْ.. أستطيع أن أشرح لكَ الأمر. أعرف أنني في موقفٍ محرجٍ، ولكن لو سمحتَ لي بكلمتين.. بكلمتين فقط!!

السَّيِّدة روبرتس: (تباعد فجأة طرفي السِّتارة عن مضجعها، وتطفر إلى الممر، وشعرها أشعث) إدوارد!

السَّيِّد روبرتس: آهٍ يا أغنس!.. (منشداً) أرجوكِ اشرحي لهذا السَّيِّد، وقولي له من أنا؟

صوت: اجعله يريك وحمته التوتية على ذراعه اليسرى.

السَّيِّدة روبرتس: إدوارد!.. إدوارد! (يرخي الكلفورنيّ قبضته تلقائياً، يسرعان ويتعانقان) من أين أتيتَ؟

صوت: من الباب الَّذي في الوسط، عن يمينكِ، هناك في الخلف.

قاطع التَّذاكر: (يرجع وبيده فانوسه) لو سمحتم!!.. ما بكم؟

صوت: قُطَّاع طرق!.. ارفع يديك!.. أخبر الركّاب أن يجلبوا خزائنهم.

(يخرج المسافرون من مضاجعهم في ثياب النَّوم يتساءلون).

قاطع التَّذاكر: (إلى السَّيِّد روبرتس) هل سببتَ كلّ هذه الفوضى وأيقظتَ المسافرين؟

الكلفورنيّ: لا يا سيِّدي، لم يفعل؛ أنا السَّبب. كان هذا الرَّجل يبحث عن زوجته بكلّ هدوء وطُمأنينة، وقد أسأتُ الظَّنَّ فيه، هل تريدُ أن تقول لي أيَّ شيء؟

قاطع التَّذاكر: (يعاين الكلفورنيّ بصمتٍ وهو يقف قبالته) لو كنتُ سأفعل فسأجلبُ أضخم عامل أجده ليقولَ لكَ ما أريد قوله، ليس عندي ما أقوله إلَّا أنَّ الأفضل أن ترجعوا جميعاً إلى أسرّتكم.

(يخرج. يختفي المسافرون واحداً فواحداً. يتركون آل روبرتس والكلفورنيّ وحدهم).

الكلفورنيّ: (إلى السَّيِّد روبرتس) أعتذرُ منكَ أيُّها الغريب على هذا الخطأ!

السَّيِّد روبرتس: لا داعي يا سيِّدي، فأنا من يدين لكَ بالاعتذار، وأرحِّبُ بكَ يا سيِّدي في منزلي في بوسطن. (يُخرج بطاقته ويعطيها إلى الكلفورنيّ، فينظر الأخير إليها، ومن ثمّ إلى السَّيِّد روبرتس بفضول) هذا عنواني، وسَنُسْعَدُ إن اتصلت بنا.

السَّيِّدة روبرتس: أجل، بالطبع. (يسحب الكلفورنيّ طرفي ستارة مضجعه ليدخل إليه) عمتَ مساءً يا سيِّدي!.. وتيقّن من أننا لن نفعل ما يزعجكَ بعد الآن، أليسَ كذلك

يا إدوارد؟

السَّيِّد روبرتس: طبعاً!.. والآن يا عزيزتي أرى أنّ الأفضل أنْ ترجعي إلى مضجعكِ.

السَّيِّدة روبرتس: لم أستطع النَّوم، ولن أرجع للنوم.. سأريح رأسي على كتفكَ، ونرتاح، ليس لديك فكرة عن الأذى الَّذي سبّبتُه لنفسي.. غَضِبَ منِّي كلّ من في العربة؛ لأنني ظللتُ أتكلَّم بصوتٍ عالٍ.. لا أعرف ماذا حصل لي، لكنَّني أظنّ أنَّ السَّبب تفكيري المستمرّ باللِّقاء الَّذي سيحصل بينكَ وبين ويليس وأنتما تجهلان بعضكما، فهذا أثار غضبي وجعلني مضطربةً، أيقظتُ الجميع بكلامي، وكان بعضهم غاضباً، لكنني لا ألومهم أبداً، فقد كنتُ وقحة.. ومع ذلك، كان ذلك الكلفورنيّ رائعاً جداً، وأقنعهم بألاّ يقتربوا مني، فتصادقنا، وقلتُ له إنّ لي أخاً آتياً من كلفورنية، وهو يحاول أن يتذكر إن كان يعرف ويليس أم لا. (أصوات تململ وتأففٍ تُسمع من المضاجع)، ها قد بدأتُ من جديد! سأكفّ عن الكلام، ولن يسمعوا مني كلمة قط طول الليل. (ترفع رأسها عن كتف زوجها) هل سَقَطَ الصبي يا ترى!؟.. كان يركل يمنةً ويسرةً عندما سمعتُ صوتكَ، فتركته من دون أن أجعل ما يحول بينه وبين السُّقوط، لا بدَّ لي من أن أذهب وألقي نظرةً عليه، وإلَّا لن تروق حالي. لا، لا تذهب يا إدوارد.. كنتَ تبحثُ عني في كلّ المضاجع يا عزيزي!.. ابقَ هنا، وسأرجعُ إليكَ في أقلّ من نصف دقيقة.. يا ترى أيّ منها مضجعي؟ آه.. ها هو!.. عرفته الآن. (تسرع إلى المضجع، وتسحب السَّتائر، فتفاجأ بالكلفورنيّ الملتحي)، أوه! آه يا إدوارد!.. عذراً منكَ يا سيِّدي!.. العفو منكَ!.. لم أعرف أنّه أنت، أتيتُ أبحثُ عن طفلي.

الكلفورنيّ: (بهدوء ورزانة) ليس عندي أيّ طفل يا سيِّدتي.

السَّيِّدة روبرتس: لا.. لا، فقد ظننتُ أنَّكَ طفلي.

الكلفورنيّ: هل أبدو كطفلكِ يا سيِّدتي؟.. مع أنَّني لم أبكِ لأنَّني لم أنم.

السَّيِّدة روبرتس: لا، أبداً. (يغشاها حزنٌ شديدٌ) أين طفلي؟.. تركته متكشّفاً، وسيبرد، حتَّى وإن لم يسقط، أرجوكَ يا إدوارد.. ساعدني على إيجاد طفلي!

السَّيِّد روبرتس: (يشرع يبحث بعجلة واضطراب) حسناً، حسناً يا عزيزتي، ولكن لا تخافي؛ فسنجده.

الكلفورنيّ: (يخرج) سنجده يا سيِّدتي، إن بحثنا في كلّ مضجع في هذه العربة، وإن كان في هذا القطار.. تراهنين!؟ (ينظر حوله ومن ثم يسحب ستائر مضجع ما)، أهذا

طفلكِ يا سيِّدتي؟

السَّيِّدة روبرتس: (تسرع لترى) آه يا طفلي!.. يا طفلي!.. ظننتُ أنَّني فقدتكَ!.. (تحضنه بذراعيها، وتنهال على وجهه ورقبته بالقبلات).

الكلفورنيّ: (يرجع إلى مضجعه وهو يهمس) يا ليتني كنتُ طفلها!

السَّيِّدة روبرتس: (ترجع مع زوجها إلى مقعده وهي تجلب الطِّفل معها) هل رأيتَ في حياتكَ مخلوقاً ينام مثله إدوارد؟ (تتابع بصوت متهدج رخيم) نام طيلة هذه الفوضى والجلبة ولم تطرف له عين.

صوتٌ من أحد المضاجع: أنا أحسده. (تُسمع صوت ضحكاتٍ من جميع المسافرين).

السَّيِّدة روبرتس: (تهمس وهي تضحك ضحكةً خفيفةً) يا إلهي!.. ها قد بدأتُ من جديد. ولكنه أمر مضحك يا إدوارد، ثق بي! فلولا هذا الهمزُ واللّمزُ لما استمتعتُ برفقتهم، آمل أن أقابل أحد هؤلاء المتكلمين في الصَّباح قبل أن... خطرت لي فكرة يا إدوارد.

السَّيِّد روبرتس: (يحاول أن يلمس زوجته ليخفض من صوتها الَّذي علا ثانية)، ماذا.. ماذا يا عزيزتي؟

السَّيِّدة روبرتس: عجباً!.. ألم تلاحظ ذلك!؟ يا لحماقتي وسخافتي أنني لم أفكّر في هذا من قبل! مع أنني فكرت فيه مرّةً، ولكن لم يكن عندي الشجاعة حينها أن ألحّ عليه، فقد كان مؤدّباً جدّاً معي.. أجل، لا بدّ من ذلك.

السَّيِّد روبرتس: (أُسقط في يده) ماذا؟

السَّيِّدة روبرتس: ويليس.

السَّيِّد روبرتس: من؟

السَّيِّدة روبرتس: الكلفورنيّ.

السَّيِّد روبرتس: آه!

السَّيِّدة روبرتس: لا يمكن لأيِّ غريب أن يكون صبوراً جدّاً طويل الأناة هكذا، وأعرف أنّه عرفني منذ اللَّحظة الأولى، واستمرّ على حاله تلك رغبةً منه في المزاح، فيفاجئنا ويسخر منّا عندما نصل إلى بوسطن.. طبعاً يا ويليس هكذا هو الأمر.

السَّيِّد روبرتس: (بلهجة فيها شكّ) أتظنينَ ذلك يا عزيزتي؟

السَّيِّدة روبرتس: بل أنا على يقينٍ! ألم تلاحظ كيف نظر إلى بطاقتك؟.. أريد منكَ

أن تذهب إليه وتكّلمه، فينقلب السِّحر على السَّاحر.

السَّيِّد روبرتس: أفضِّل ألَّا أذهب يا عزيزتي.

السَّيِّدة روبرتس: لماذا يا إدوارد؟ ماذا تعني؟

السَّيِّد روبرتس: هو شخصٌ مشاكسٌ عنيفٌ، وأعتقدُ أنّه ليس ويليس.

السَّيِّدة روبرتس: هراء!.. بل هو. هيا، لنذهب معاً ونواجهه بذنبه، فلن يستطيع النكران بعد كل ما فعله من أجلي. (تسحب زوجها الخانع إلى مضجع الكلفورنيّ، ثمّ يسحبان السَّتائر معاً). ويليس!

الكلفورنيّ: (بقلّة صبر) ماذا يا سيِّدتي؟

السَّيِّدة روبرتس: (بنبرة انتصار) عرفتُ!.. عرفتُ أنّك هو طول الوقت، كيف أمكنكَ أن تخدعني هكذا؟

الكلفورنيّ: لم أكن أعرف بوجود أيّ خدعةٍ، ولكنني أفترض أنّ هناك خدعةً ما إن كنتِ تقولين هذا. والآن من أنا يا سيِّدتي: زوجكِ، طفلكِ، زوجة زوجكِ، أم...؟

السَّيِّدة روبرتس: ما أظرفكَ!! أنت تعرف أنَّك ويليس كامبل: شقيقي الوحيد، فلا تخفي الأمر بعد الآن يا ويليس!

(تُسمع أصوات من مضاجع مختلفة: «أرحنا يا ويليس»، «هذه مزحة سخيفة يا ويليس»، «بانت ألاعيبكَ يا ويليس»، «أقرَّ بذنبكَ يا رجل!.. أقرَّ به!»).

الكلفورنيّ: (يخرج من مضجعه ويقطع الممرَّ جيئة وذهاباً إلى أن يشمل الصَّمت المكان ثانيةً)، ليس لدي أختٌ قطّ، واسمي ليس ويليس، وكنيتي ليست كامبل، وأنا آسف جدّاً لأنَّني جعلتكِ تظنِّين هذا!!

السَّيِّدة روبرتس: (بخزيٍ شديدٍ) أنا من يجب أن أعتذر، وأعتذر منكَ اعتذاراً شديداً، يعجز اللِّسان عن القول، ولكن عندما خطر على بالي هذه الفكرة، وبسبب طيبة قلبكَ الشَّديدة معي مع كلِّ هفواتي وعثراتي ظننتكَ قريباً مني، ومن ثمّ قلتُ في نفسي: لا بدَّ من أنَّكَ أخي متنكراً، وكنتُ على يقينٍ شديدٍ من هذا حتَّى أنَّني لم أستطع منع نفسي من أن أجعلكَ تعرف أنَّنا اكتشفنا أمركَ.

السَّيِّد روبرتس: (يدعمها دعماً خُلقيّاً ضعيفاً ومتأخراً) هذا ما جرى.

السَّيِّدة روبرتس: (تنقلب عليه بسرعة) وكان يجب عليكَ يا إدوارد أن تمنعني من أن أجعل نفسي موضعاً للسُّخرية.

الكلفورنيّ: (يهدّئ من روعها) ليس الأمر سهلاً يا سيِّدتي، ربما قصد الرَّجل خيراً، ويعجز مع ذلك على فعله، ولكن لا بأس عليكِ يا سيِّدتي!.. أقول أن نرتاح جميعنا قدر ما نستطيع.

السَّيِّدة روبرتس: بلا ريبٍ، وسأحاول ألَّا أزعجكَ ثانية. وإن كان هناك شيء نفعله لكَ في بوسطن فعلى الرَّحب والسَّعة.

(ينحني الجميع ويعودان إلى المقعد، أمّا الكلفورنيّ فيدخل إلى مضجعه ثانية).

الفَصْلُ الثَّالِث

(يتوقف القطار في فرامنغهام Framingham. يدخل المُسْتَخْدَم برفقة مسافر يدلّه إلى المقعد المقابل لمقعد السَّيِّد روبرتس وعقيلته).

المُسْتَخْدَم: تستطيع أن تجلس هنا يا صاحبي، سنبقى هنا نصف ساعة تقريباً. أحملُ لكَ حقائبك؟

المسافر: لا، دعها هناك على المقعد. (يخرج المُسْتَخْدَم. يبقى آل روبرتس صامتين صمتاً ثقيلاً. الحقيبة المرمية على المقعد يتجه أسفلها باتجاه آل روبرتس. ينظران إلى الحقيبة بفتور).

السَّيِّدة روبرتس: (تمسك بذراع زوجها فجأة، وتهمس في أذنه) هل ترى!؟.. (تشير إلى الكتابة الَّتي على الحقيبة، حيث اسم ويليس كامبل مقروء بوضوح) ولكن لا يُعقل هذا!.. لا بدَّ من أنَّها عائلة كامبل أخرى.. أنا لا أستطيع أن أجازف.

السَّيِّد روبرتس: ولكنّ الاسم مكتوب، وأرى أنّه من الغرابة أن يتشابه اثنان من سان فرانسيسكو بالاسم.

السَّيِّدة روبرتس: (بأعلى طبقةٍ من طبقات الهمس) لا.. لا.. أستطيع أن أسمح لكَ. جعلنا من أنفسنا حتَّى الآن أضحوكة لكلِّ من في العربة بسبب أخطائنا، ولا أستطيع المضي في هذا. أفضّل الموت على أن أسأله! هل تستغرب هذا؟.. قد يكون هناك عشرون رجلاً باسم ويليس كامبل في سان فرانسيسكو.. أتراه يشبهني؟.. لديه أنف مستقيم، ولكن لا يمكنك أن تعرف أيّ شيء من القسم الأسفل من وجهه، لأنَّه ملتحٍ، ولا أستطيع أن أميِّز لون عينيه في هذا الظَّلام. طبعاً كلّ هذا سخف.. فإن لم يكن سخفاً، فالسَّخافة أن تُديم النَّظر إلى عينيه من فرامنغهام إلى بوسطن. لو أنّه ينحي ببصره!.. لو ظهر

أنَّه ويليس فعلاً فسيظنّنا أنّنا لا نحبُّ لقاءه. ولكن لا أستطيع منع نفسي.. لا أستطيع أن أهاجم كلّ غريب أراه، ومن ثمّ أتهمه بأنّه أخي.. لا.. لا أستطيع، لن أفعل.. وهذا كل ما في الأمر. (تنحني وتخاطب الغريب بدماثةٍ ولطافةٍ فجأة) عذراً يا سيِّدي!.. ولكنّ الاسم على حقيبتك لفت انتباهي وأثار اهتمامي. وليس السَّبب أن تكون من معارفه، أو أنّه يخلق من الشبه أربعين، ولكنّ السَّبب أنَّكما من المدينة نفسها، وهذا يبدو غريباً قليلاً، وآمل ألَّا تراني فضوليّةً في حديثي معكَ، لأنَّكَ لو كنتَ كما أظنّ، ولو واحد بالألف، لشعرتُ بسعادةٍ كبيرةٍ.

كامبل: وماذا تظنِّين يا سيِّدتي؟

السَّيِّدة روبرتس: أن تكون ويليس كامبل.

كامبل: صدقتِ، مع أنَّه من الصَّعب على المرء أن يتبيّن أيّ ويليس كامبل هو بعد سفر أسبوع على الطُّرقات.. هل تسمحين لي أن أسأل إنْ كان لويليس كامبل الَّذي تعرفين أصدقاء في بوسطن؟

السَّيِّدة روبرتس: (بتلهف) لديه أخت، وصهر، وابن أخت.

كامبل: كنيتهم روبرتس؟

السَّيِّدة روبرتس: جميعهم.

كامبل: إذاً فأنتِ...

السَّيِّدة روبرتس: (طار عقلها فرحاً) أغنس!!

كامبل: وهوَ...

السَّيِّدة روبرتس: السَّيِّد روبرتس.

كامبل: والطِّفل..

السَّيِّدة روبرتس: نائم.

كامبل: فأنا إذاً الرَّجل الصحيح.

السَّيِّدة روبرتس: آهٍ يا ويليس! ويليس! ما أجمل اللّقاء هكذا!.. (تعانقه وتقبلّه، في حين يصافحه السَّيِّد روبرتس بإحدى يديه الشَّاغرتين). كيف حصل هذا بحقِّ الله؟

كامبل: وجدتُ متسعاً من الوقت، فوقفت أحادث صديقاً في فرامينغهام، فلم أرد أن أخيِّب لكِ أملكِ، أو أن أوقظكِ ليلة البارحة.

السَّيِّدة روبرتس: كنتُ في ألباني، وأسابق الوقت حتَّى أصل إلى البيت قبل أن تصل

أنت، وركب إدوارد في هذه العربة في ورسستر ليفاجئني ، ثمّ.. آه!.. ألم ترَ الطِّفل بعد؟ سأذهب حالاً وأحضره إليكَ، سأحضره كما هو. اشرح الأمر له يا إدوارد. آهٍ يا إلهي!!.. (تنظر حولها بسرعة) لا أتذكّر أين مضجعي، وأنا على يقينٍ من أنني سأوقظ الكلفورنيّ المسكين ثانية.. ماذا عليّ أن أفعل؟

كامبل: أيّ كلفورني؟

السَّيِّدة روبرتس: رجلٌ أزعجناه طول هذه اللَّيلة، أزعجتُه أوَّلاً من أجل الطِّفل، ومن ثمّ أزعجه إدوارد من أجلي، ومن ثمّ أزعجتهُ من أجل الطِّفل مرّةً ثانيةً، ومن ثمّ أزعجناه نحن الاثنين من أجلكَ.

كامبل: هل يشبه أيّ منا؟

السَّيِّدة روبرتس: يشبهنا؟ طوله ثمانية أقدام، لديه لحية طويلة سوداء وشاربين سوداوين، وهو طويل وهزيل، لكنّه محبوبٌ جدّاً، ولطيفٌ جدّاً جدّاً، وصبورٌ.

كامبل: يتكلم بنبرة قاسية بطيئة؟

السَّيِّدة روبرتس: نعم.

كامبل: لطيف وينحاز إلى الجنس اللَّطيف؟

السَّيِّدة روبرتس: ألطف علينا من النَّسائم!

كامبل: إنه توم غودال.. سأجعله يخرج من فوره، وأريدكِ أن ترافقيه إلى المنزل معكِ يا أغنس، لأنّه أعزّ صديق لي في العالم.. أين هو مضجعه؟

السَّيِّدة روبرتس: لا تسألني يا ويليس، ولكن إن ذهبتَ تبحث عن الطِّفل، فلا بدّ من أن تجده.

السَّيِّد روبرتس: (يشير إلى مضجعٍ بحزمٍ) أظنّه هذا.

كامبل: (ينحى ناحيته ويفتح السَّتائر) يا توم غودال الحبيب!!

الكلفورنيّ: (يظهر) أنا لستُ توم غودال، اسمي أبرام سوير.

كامبل: (يتراجع) الحقُّ معكَ يا سيِّدي.. آسفٌ لأنَّني أزعجتك! ولكنني كنت واثقاً من أنَّكَ صديقي الحبيب على قلبي توم غودال من وصف أختي لكَ.

الكلفورنيّ: لا يفاجئني هذا، وإنَّ ما يفاجئني أنَّني لستُ توم غودال.. كنتُ طفلاً مرَّتين، وزوجة رجل مرّة، ومرّة شقيقاً ضائعاً.

كامبل: (يضحك) وجدوه!! فأنا هو الشقيق الضَّائع.

الكلفورنيّ: (بنعسٍ) وجدَت الآخر؟

كامبل: نعم، نعم.

الكلفورنيّ: وجدَ ما يريد؟

كامبل: نعم، نحن جميعاً هنا. (يتحرك الكلفورنيّ ليعود إلى سريره ثانية) آه لا! الأفضل أن تبقى ساهراً، فالشَّمس تكاد تشرق، ونريدك أن تذهب معنا إلى البيت، وستقدّم لكَ السَّيِّدة روبرتس سريراً في بيتها، وتدعكَ تنام أسبوعاً.

الكلفورنيّ: أظنُّكَ على حقٍّ أيُّها الغريب، وعلى ما يبدو أنَّني في رعاية الله هذه اللَّيلة على كلّ حال. (يسحب حذاءه، ومعطفه، ويتخذ مقعده بجانب كامبل) أنا أعرف أنَّه لا رادَّ لقضاءِ الله!

السَّيِّدة روبرتس: (بنبرة حادّة، وكأنها حاولت وفشلت) صدقت!.. فكلّ ما حصل قضاءٌ وقدَرٌ، ولو اتفق وكنتَ ويليس في النهاية، لكنتُ عرفتُ، ولكن ما أدهشني أنكَ لم تكن أيّ شخص نعرفه.

الكلفورنيّ: أجل، فما حصل كان فضولاً مني، ولم يكن في اليد حيلة.

السَّيِّدة روبرتس: لا عليكَ، فنحن من يجب أن نعتذر، ولكن لو كنتَ أحداً ممّن نعرفه لكانت فرحةً عظيمةً، ولكنّا ضحكنا عليها مراراً وتكراراً، ألا توافقني؟

الكلفورنيّ: نعم يا سيِّدتي، لكانت فرحةً عظيمةً، ولكنني آمل أن تكوني سعدتِ بما حصلَ كما حصل.

السَّيِّدة روبرتس: كثيراً جدّاً، شكراً لكَ!.. غير أنيّ ما زلت منزعجة لأنَّكَ لم تكن أحداً نعرفه. لا بدّ من أن تكون في الأقل رجلاً سمعنا به، هل توافقني؟.. فالغريب أنكَ لم تلتق بويليس من قبل.. ألا تظن أنّ بينكما قرابة؟

كامبل: أغنس!.. هل تتكلّمين هكذا بنبرة عالية في عربة نوم؟

السَّيِّدة روبرتس: هل كنتُ أتكلّم بصوتٍ عالٍ ثانيةً؟ حسناً.. لا تستطيع أن تمنع ذلك إن كنتَ تريد إسماع الناس ما تقول.

كامبل: ولكن هناك كثيرون منهم لا يريدون أن يسمعوا ما تقولين، عجباً لماذا لمْ يُلقِ عليكِ المسافرون ممن لا قرابة لهم بكِ الأحذية والحقائب واللّوم؟

السَّيِّدة روبرتس: بل هذا ما كانوا يفعلون؛ يلومون، وأنا دهشة لماذا لا يفعلون الآن!

الكلفورنيّ: (يقف) الأفضل ألاّ يفعلوا يا سيِّدتي! (يقطع العربة من أولها إلى آخرها،

وهو يتمتم، ويتوقف أمام بعض المضاجع المثيرة للمشاكل).

السَّيِّدة روبرتس: (مبتهجةً برفقته بهجةً كبيرةً) لا بدّ من أن يكون بيننا قرابة. (تنظر عبر النافذة)، أظنّ أنها نيوتن Newton، أو نيوتنڤَيل، أو ويست نيوتن، أو نيوتن سنتر. يجب أن أسرع وأوقظ الطِّفل ثمّ أُلْبسه. لا أريد أن أبقى هنا لحظةً واحدةً بعد أن نصل. عجباً!.. القطار يبطء.. أعتقد أننا وصلنا.. وصلنا يا إدوارد، ولن يبقى هناك إلا الأحلام.

السَّيِّد روبرتس: نعم يا عزيزتي، ولكننا لم نصل تماماً بعد، أليس الأفضل أن نوقظ عمتكِ ماري؟

السَّيِّدة روبرتس: نسيتها.

كامبل: هل العمَّة ماري برفقتكِ؟

السَّيِّدة روبرتس: نعم، ألم أخبركَ؟.. أتت على عجالةٍ لتراكَ.

كامبل: (بقلة صبر) أين هو مضجعها؟

السَّيِّدة روبرتس: المضجع الَّذي يعلو مضجع الطِّفل.

كامبل: وأين هو مضجع الطِّفل؟

السَّيِّدة روبرتس: (عِيْلَ صبها) هذا ما لا أعرفه؛ فعندما كانت المضاجع ممتلئة لم أميّز الواحد عن الآخر، فكيف الآن، والناس خرجوا منها.

الكلفورنيّ: سأبحث لكِ عنه يا سيِّدتي، فأنا أحبّ أن أوقظ جميع المسافرين الأشرار في هذه العربة، بل يسعدني ذلك، فإن لم تعرفي أيّ واحد هو فسأبدأ إذاً بهذا.

السَّيِّدة روبرتس: لا أعرف، يجب ألا تفعل... (ينتبذ الكلفورنيّ إلى أحد المضاجع، ومن ثمّ ينظر خلفه إلى السَّيِّدة روبرتس مستفسراً) أرجوكَ ألا تسألني فأنا لا أعرف. (إلى كامبل) أليس ظريفاً؟.. هو مثل كلّ هؤلاء الكلفورنيّين الَّذين نقرأ عنهم.. مغوارٌ ظريفٌ لطيفٌ.

العمَّة ماري: (تخرج رأسها من المضجع الَّذي يقف قبالة الكلفورنيّ وقبل أن يفتح السَّتائر) الله لا يوفقكَ!.. ماذا تريد؟

الكلفورنيّ: العمَّة ماري؟

العمَّة ماري: إليكَ عني!.. أنا العمَّة ماري.

السَّيِّدة روبرتس: (تهرع إليها، يلحقها كامبل والسَّيِّد روبرتس) الحمد لله يا عمَّتي!.. ها أنتِ!.. وها هو ويليس!.. وها هو إدوارد!

العمَّة ماري: هراء!.. كيف صعدا إلى هنا؟

السَّيِّدة روبرتس: صعد إدوارد من ورسستر، أمّا ويليس فصعد من فرامنغهام ليفاجآكِ.

العمَّة ماري: يا لها من مفاجأة سخيفة!.. لينتظرا حتَّى ألبس، ومن ثمّ سأحادثهما، أرسلي في طلب المُسْتَخْدَم. (تسحب رأسها وراء الستارة، ثمّ تدفعه خارجاً ثانية) ومن هذا بحق الربّ؟ (تشير إلى الكلفورنيّ).

السَّيِّدة روبرتس: صديقٌ لنا من كلفورنية، كان طيباً معاً طول الليل، وسيرافقنا إلى البيت.

العمَّة ماري: أظنها مزحةً سخيفةً أخرى، ولكنه لن يفاجئني، أليست كنيتكَ أيها الشاب سوير؟

الكلفورنيّ: أجل يا سيِّدتي.

العمَّة ماري: واسمك أبرام؟

الكلفورنيّ: تماماً: أبرام سوير.

السَّيِّدة روبرست: آه!.. آه!.. عرفتُ أنَّ بيننا قرابة. شكراً لكِ يا عمَّتي أنّك...

العمَّة ماري: لا تكوني سخيفة يا أغنس!.. إذاً فأنتَ...

صوت: (من أحد المضاجع) ابن أخٍ ضائعٍ! وقد وجدوه أخيراً!

(ينظر الكلفورنيّ عبثاً من حوله وهو يحاول جاهداً أن يعرف صاحب الصوت، ومن ثمّ يدور إلى العمَّة ماري).

العمَّة ماري: أليس والداكَ من باث Bath؟

الكلفورنيّ: نعم يا سيِّدتي..

الصوت: يا عمّاه!.. يا عمّاه!

العمَّة ماري: إذاً فلا بدَّ من أنَّكَ ابنة صديقتي القديمة كيت هاريس؟

الكلفورنيّ: قد أكون ابنها يا سيِّدتي، ولكن اسم والدتي هو سوزان ويكمان.

العمَّة ماري: (بنبرة جافية) اطلبوا المُسْتَخْدَم رجاءً!

(تسحب رأسها وتغلق السَّتائر. ينظر الآخرون بعضهم إلى بعض نظرة فارغة).

كامبل: فشلٌ آخر، وفي الوقت الَّذي ظننا أننا نعرفك، لا أعرف ماذا نفعل بكَ يا سيد سوير!

صوت: تبنوه.

كامبل: فكرةً رائعةً! سنتبناك، وستكون...

صوت: طفلنا بالتبني.

صوت آخر: زوجتنا بالتبني.

صوت ثالث: شقيقنا بالتبني.

صوت رابع: صديقنا القديم بالتبني.

صوت خامس: ابنةُ كيت هاريس بالتبني.

كامبل: (يضع يده على كتف الكلفورنيّ وينفجر ضاحكاً) لا تبالي بهم، فهم لا يقصدون شيئاً، فهذا أسلوبهم وهذه طبيعتهم. ستأتي إلى بيت أختي، وستمضي عيد الميلاد هناك، ودعنا نكرّس بقية حياتنا لنجعل سنين عمركَ سعادةً وهناءً.

أصوات: «مرحى لكَ يا ويليس!».. «سنأتي جميعاً معكَ».. «لا تحتفل بنا.. حفلةٌ على الضيّق فقط»...

كامبل: (ينظر حوله) يظهر أننا وقعنا في حفلة من الطبَّالين الممتازين.. هذا المكان يجعل المحترم يشعر وكأنه متطفل. (يتوقف القطار. ينظر من النافذة) وصلنا! هيا أغنس.. هيا آل روبرتس.. هيا سيد سوير، هيا نخرج.

(يجمع الجميع أرديتهم وحقائبهم، ويذهبون باتجاه الباب بفخر كبير).

العمَّة ماري: (تُخرج رأسها) يا أغنس! إن كان لا بد لكِ من أن تنسي عمتكِ ، فتذكري طفلكِ في الأقل.

السَّيِّدة روبرتس: (ترجع راكضة تشملها الندامة والحزن) هل نسيتكَ يا طفلي الصَّغير؟

كامبل: آه! هل نسيتكِ يا عمَّتي؟ (يركض راجعاً، ويمدّ يديه إلى عمته) دعيني أساعدكِ في النزول يا عمَّتي.

العمَّة ماري: هراء يا ويليس!.. أرسل في طلب المُسْتَخْدَم.

كامبل: (يدور ويواجه المُسْتَخْدَم) جاء إلى هنا من تلقاء نفسه، هل يجلبُ لكِ سلّماً؟

العمَّة ماري: هو يعرف ما عليه أن يفعل، اذهب يا ويليس.. اذهب مع تلك الصغيرة أغنس، لو اتفق ووقفتُ عليكَ... (يتراجع الجميع. تُسْدَل السَّتائر، ويُسْمَعُ صوتها من وراء السَّتائر تخاطب المُسْتَخْدَم) أعطني يدك، والآن ظهرك، والآن على ركبتيك. انتهينا!.. وأحسنت صنعاً!.. وشكراً لكَ!

النهاية



لماذا باعت رسائل نيرودا

اينيس ماريا كوردوني

ت: بديع صقور

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

بعد التحري الذي حدث بعد زمن على يد المؤرخ «سيرفيو فرناندس لا الرايين» اكتشف في المرسلات جمل كشفت عن الصبية ذات الشعر المجدول والقبعة الرمادية.

«أنا مستلقي على العشب الرطب، في العصر، أفكر في قبعتك الرمادية وعينيك اللتين أحبهما».

«أشعار «عشرون قصيدة» يبعث إلى صاحب بنك اسباني بعد 50 عام، «البيرتينا أسوكر» والشاعر «بابلو نيرودا» حافظوا على سرٍّ حبّهم الكبير في الشباب».

كان حب سري، دام عشرة أعوام، المراسلات الحبيبة بيتهما، ومرَّ 50 عاماً قبل أن تظهر للجمهور بأن المقصود من عشرين قصيدة هي «البيرتينا روسا أسوكر» أخت الشاعر المعروف «روبين أسوكر» وأرملة الشاعر المعروف أنخل «كروتشاكا».

هي دائماً حافظت على صمتها «يعجبني عندما تسكت» شعورك الشخصي ونيرودا بفصاحته العظيمة كذلك صمت، ولكن في محاضرة عام 1954 في جامعة تشيلي أعطانا لمحة. «إني وعدتكم بتفسير لكل قصيدة حب ليس لأني نسيت أحداً، ولكن فكرت جيداً ماذا تفيدكم الأسماء التي أعطيها لكم؟ «ماذا يفيدكم من شعر مجدول أسود في شفق معين؟» لنتحدث بصراحة، أبداً لم أقل كلمة حب بدون صراحة، ولا يمكن أن أكتب بيتاً واحداً من الشعر غير حقيقي..

جمل تذكرنا بأشعاره رقم 6.

أنت القبعة الرمادية، وفي عينيك يرقص لهب الشفق..».

أو «أشعر بسفر عيونك والخريف بعيد: قبعة رمادية، زقزقة عصفور وقلب منزلي».

كذلك في رسالة مؤرخة في أوائل عام 1924، نيرودا يعلنها بخروج كتابه الجديد «عشرون قصيدة حب ونشيد واحد لليأس».

«يوجد هنا أشياء كثيرة لك يا صغيرتي البعيدة، واحدة فواحدة، سطر بسطر، في المنزل والشارع نبت الكتاب الجديد، أشعار بطعم روحك، مثل عشرون موجة من النساء وأكثر، بين وحدة وقبلة مستخلصاً من الحب، ورقة، ورقة. مثل شجرة تنمو ببطء، الكتاب الصغير العاصف».

مرّ 60 عاماً منذ طلاب اللغة الفرنسية في معهد التربية «بابلو نيرودا» والبيرتينا أسوكر ابتدأ قصة حب حزينة وصامتة بدون نهاية سعيدة. عام 1943 الباحث سيرفيو فرناندس النرايين اشترى مائة وإحدى عشرة رسالة حب من الحائز على جائزة نوبل بعد مبايعة من ابن أخيه السياسي فرناندوا دي لاسترا كما كتبنا عنها في مذكرات نيرودا لنتمكن من الموافقة على هذه البيعة عملت بدون تصريحها ورفعت دعوى.

من جهتها أرملة الشاعر نيرودا «ماتيلدى أرويتا» «كذلك رفعت دعوى على المؤلف لأنه بدون تصريحها «هي الوارثة الحقيقية لكل أعمال الشاعر».. ظهرت في إسبانيا عن رسائل الحب المشهورة، وأول طبعة أوقف بيعها ولكن بيع منها بعض النسخ.

البيرتينا أسوكر تسلمت الرسائل عندما ربحت الدعوى وحفظتها في بنك في سانتياغو تشيلي. بعد سنة؛ وبعد رجاء كثير، أخرجتها لتأخذ عنها صور لأجل ملحق «التيرسيرا»* وأخذ عنها شريط وثائقي. ثم ادت وحفظت في البنك، في هذه المناسبة.

قرأت بصوت عميق وبكل شعور قصيدة رقم 15 بشكل مباشر من الرسالة الأصلية، مرشدة في السكة الحديدة لـ نيرودا لم سافر من تيموكو إلى العاصمة! نيرودا أخرجها من محفظته.

مرات عديدة شددنا في هذه المناسبة حول المصير النهائي لهذه الوثائق، ولكن في هذا الوقت لم يكن يفكر في بيعها أبداً.

والآن في عام 1983 جاء صيرفي إسباني «فرانسيسكو فرناندس أودونيس» مدير بنك اسباني، عرض على شراء كل الرسائل والأشعار، حينها قبلتْ بيعها.

ـ «البيرتينا» قالت لماذا باعتها.

«حول ذلك لن أتكلم شيئاً ولا شيء!» كان جوابها عندما حضرت إلى حدائق «بامبلس كاردن» في شارع مونيدا بعد محادث تلفونية.

ولكن البيرتينا، ماذا يفيدك أن تخبئ شيء انتشر في كل العالم؟ كل المجلات الإسبانية نشرت ربورتاج عن بيع الرسائل!

وهي جالسة على مقعد قرب صندوق بيع الأزهار يصعب عليها الكلام مع أننا على ثقة من أنها سترد على الأسئلة..

وضعت المسجلة قربها وتركتها تكشف عن مكنونها.. لأن أكثر من مقابلة صحيفة كانت لتثبيت ولتبرير ما صنعت.

ـ أتعلم؟ هذا في أول الأمر لم يكن يعرفها أحداً وإني لا أحب الكلام عن ذلك.

ـ حسناً. ولكن البنك سوف ينشر كتاب مكون من جزئين عن صور الرسائل عن كتابات أول حائز على جائزة نوبل، فيسينتي أليكسندر، رفائيل البيرتي وخورفي كيجين، فرنسيسكو أومبريل، خورفي أدوارد دي تشيلي.

«صمتت».

يقال، يا البيرتينا، أن هذه النشرة ستكون مباعة فقط لعملاء البنك، ولكن لن تباع للجمهور، أصحيح ذلك؟.

ـ نعم إنه شيء جميل ولكن ليس للبيع. هكذا كان الشرط.

أعلم أنه لا بد من تصريح يؤخذ من زوجته «ماتيلدا اروتيا» لأجل هذه النشرة الممتازة التي ستباع في إسبانيا..

ـ هذا لا يخص ماتيلدى. الشرط بين البنك الإسباني الخارجي وأنا، سينشر نشرة خاصة ولكن بدون بيع. قالوا لي أنهم سيعملوا شيء جميل، راديو إسباني ناداني ؟؟؟ في مرات لأجل مقابلة..

ـ وأنت لم تريدي أن تقولي شيئاً؟

ـ الشيء الوحيد الذي قلته هي أن هذه الرسائل نشرت سابقاً في كتاب «سيرخيو

فرناندس» لا الترايين، ولم أقل شيئاً آخر، وبعدئذ سألوني أشياء أخرى وكيف كان بابلو عندما كان شاباً فقط.

بعد برهة والبحث عن قطع من الجرائد حيث كتب أنها غامرت في بيع الرسائل، قالت:

ـ أني، لم أفكر مطلقاً ببيع هذه الرسائل ولكن لما جاء مدير البنك الخارجي الإسباني وهو من المعجبين بنيرودا، طلب مني أن أبيعه إياها.

ـ ولماذا عزمت بيعها إلى إسباني وليس إلى تشيلاني؟

فقط لأني أعلم أنهم يعبرونه هناك أكثر من هنا، وبابلو ذو قيمة عالمية. فمن نال جائزة نوبل لا بد من أن يكون معروفاً في كل الجهات ومقدراً خصوصاً في إسبانيا.

ـ البيرتينا، لو عرضت عليك نفس المال «متحدثاً بالمجاز» أنت كنت فضلت بيعها إلى إسباني:

ـ طبعاً، لأجل النشر العالمي الذي سيحصل، علاوة على ذلك، عن أنهم يقولون أنها طبعة.. جميلة جداً، هذا ما قالواه لي.

ـ «السعر «الثمن»

بعد قليل من الوقت، في محادثة بالهاتف، شددنا عليها السؤال عن سعر المبايعة، رفضت التحدث عنه. لما أكدنا لها أن مخبراً ما أشار إلينا أن السعر هو 28 ألف دولار.

ضحكت وقالت: حضرتك أتظن أني أبقى هنا لأبيع في دكان الزهور لو كان في يدي هذه القيمة من المال؟

ـ البيرتينا، يمكنك أن تقولي لنا؟ على كل الذي بعته؟

ـ نعم، الرسائل التي رأيتها، كذلك كل الأشعار.

ـ كل الذي كان لبابلو الآن موجود في البنك الإسباني الخارجي، لم يبقى عندي شيئاً.

ـ البطاقات البريدية التي نشرناها في ملحق الأحد، مثل رسائل لم تنشر، كذلك بعتها؟

ـ كل شيء، لم أحتفظ بشيء ما، فقط دفتر التعليم التربوي بجمل فرنسية وعلبة بودرا من الخشب أهداني إياها بابلور هذا الشيء الوحيد الذي أحتفظ به. قالت بصوت متجهم وعميق..

ـ أتظنين يا البيرتينا أن ميراث نيرودا يحتفظ خارج تشيلي أفضل من هنا؟

ـ نعم إني أظن كذلك. هنا لم تحصل تجارب حسنة.. المنازل نهبت لما كان بابلوا قريباً من الموت. أنا أظن في إسبانيا سوف يفعلون شيئاً خاصاً، ربما متحف عن كل ممتلكاته. جماعة المصرف الخارجي، قالوا لي أن كل شيء سوف ينشر في العيد السنوي لوفاة بابلو.

حسناً، ولكن يجب أن أقول لك أني أسفة جداً أن كل ممتلكات نيرودا ذهبت إلى خارج تشيلي..

لأن هنا لا أحد يهتم بـ نيرودا، ذات يوم بالمصادفة رأيت تكريم لبابلوا، عمله روكي

اسيتيان اسكاربرا في برنامج تلفزيوني لراؤل ماتس، كان شيء جميل، أظن أنها المرة الأولى يقدم فيه عمل تلفزيوني عن نيرودا..

أخشى عندما امرأته ماتيلدى تتوفى ـ تعلم أنها مريضة بالسرطان في المعدة ـ، أن منزله في الجزيرة السوداء، يمكن أن يضيع.

ـ هذا ملك الحكومة، قلنا لها.

أعلم ذلك، ولكن من سيهتم بالأشياء الموجودة هناك؟ الشيء الوحيد المضمون هو المكتبة التي أهداها إلى الجامعة، ولكن لا يمكن للجمهور أن يدخلها، لا أعلم إذا كانت الأصداف لا تزال هناك..

ـ نعم، هي هناك

بائعتا الأزهار اقتربنّ من البيرتينا في هذه اللحظة ليطلبن منها الصحون الموجودة تحت المائدة وكانت الساعة الثانية بعد الظهر، وهما اللتان.. تهتمان بصحتها، أعلنتا لها أن ساعة الغداء قد حانت.

سوف نتركك يا البيرتينا لتتغدى على راحتك.. قلنا لها ونحن نقف لوداعها..

فمسكت بي وقالت: حسناً، مثلما قلت لك أريد أن أقول شيئاً فقط «أني بعت الرسائل» وهذا شيء يؤلمني جداً، ولكن فعلت ذلك لأنهم هناك، سوف يعطون له أهمية كبرى أكثر من هنا، يوجد ناشرين يصنعون أشياء بديعة وجميلة الصنعة.

الرسالة

في التكسي ونحن نراجع في كتاب لسرخيو فرناندس لا الرايين وقفنا على الرسالة 101 التي تقول هكذا. من كولومبو 17كانون 1929.

يا طفلتي نيتوتشا، لم أفكر أن أكتب لك حتى تجيبين على رسائلي السابقة، ولكن هذه الليلة الكثيرة الحرارة، لا يمكنني أن أنام. إلا صورتك الجميلة موجودة فوق طاولتي.

الليلة، صنعت لها إطاراً من الخشب الجميل، خشب تمر هندي، عيناك اللتان ظننت أنهما لن يرايني أبداً، هما يرمقنني في الليل والنهار.

لأنها المرة الأخيرة في حياتنا سوف نحاول أن نجتمع، إني تعبت من الوحدة، وإذا أنت لم تجيء، سوف أحاول الزواج بأخرى.

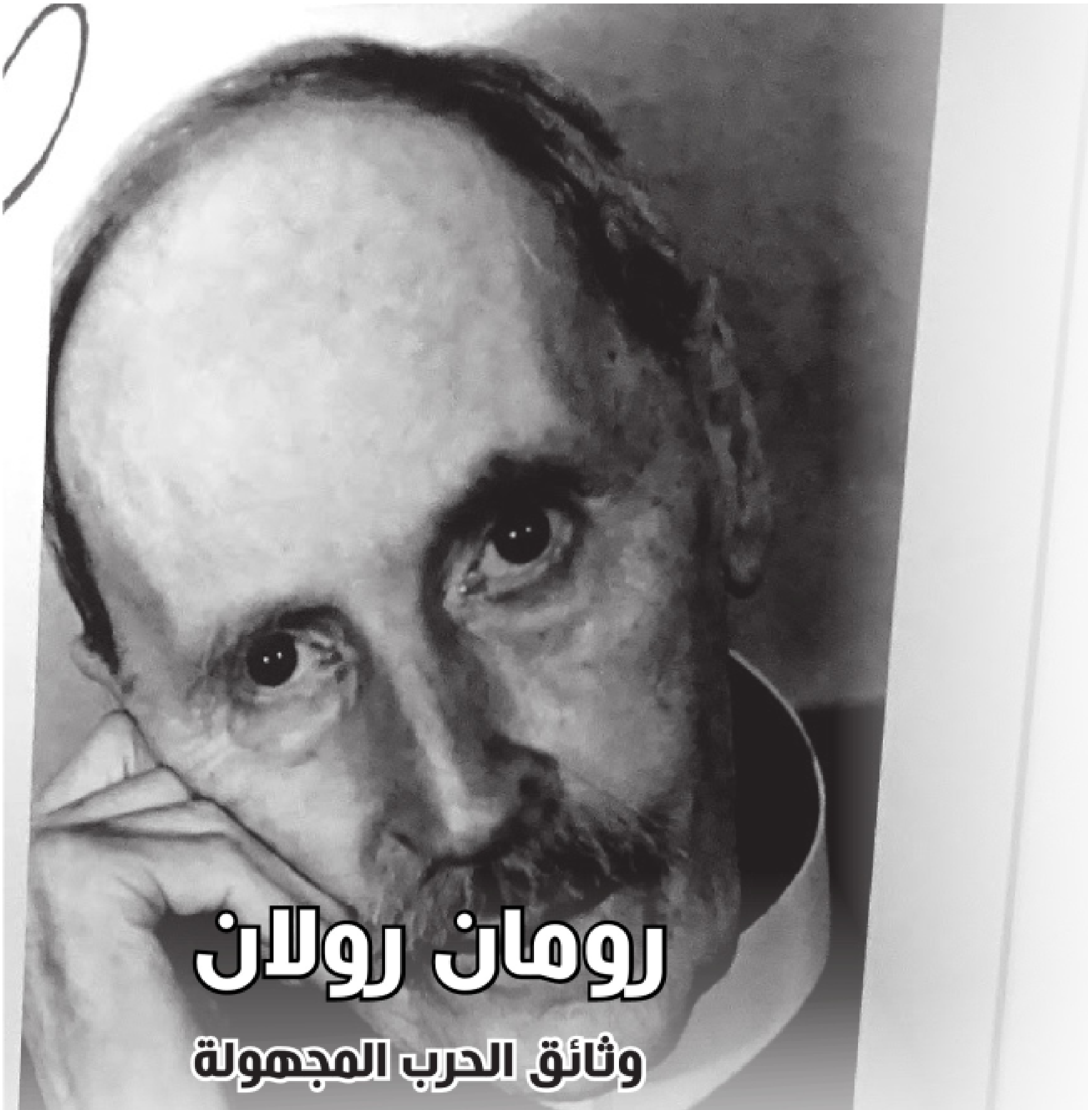
ولكن، اسمعي!

ما أحببت أحداً سواك، البيرتينا، في عيناي لا يوجد امرأة تضاهيك.

تصوري أنني لا أعلم الآن شيئاً عن تشيلي، لا أستلم جرائد ولا رسائل، انتظر استلام رسائلك سريعاً، وأكون براحة معك أو بدونك.

أليس هذا حقيقة، براحة معك فقط، إذا أحببتي...

«بابلوا»



رومان رولان

وثائق الحرب المجهولة

د. حسن حميد

قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لعل موضوع الحرب وآثارها هو الموضوع الذي استحوذ على اهتمام الكاتب الفرنسي الشهير رومان رولان ليس في مقالاته النارية فحسب، وإنما في نصوصه الأدبية أيضاً، لا بل استغرق هذا الموضوع حياته كلها، فهو من رفع شعار (على الجميع أن يكونوا فوق المعارك)، وكانت صداقاته مع نخبة من مثقفي العالم وفنانيه تدور حول السلم العالمي ولأجله، ومنهم تولستوي الذي أعجب بأدبه وفكره العالمي ولأجله، وخاصة دعواته إلى (الأخوة في الإنسانية)، ومنهم أيضاً كتّاب ألمانيا مثل: غوته ونيتشه، والموسيقان بيتهوفن، وفانميز،

ولم يكن رومان نصيراً للإنسان والطبقات الفقيرة، والسلم العالمي فحسب، وإنما كان ضد كل أشكال الاستعمار وبصلابة نادرة المثال، فقد عرى بكتاباته وأفكاره الحجج التي ساقها دعاة التوسع الاستعماري، ومحترفو السياسة، ومروجو مصانع التسليح والمعدات الحربية، وبائعو التوابيت، والمنتقمون من الحروب عموماً، وقد كان رولان من أصحاب العاطفة الإنسانية الصادقة التي تعني العالم كله، لأنه آمن، وعلى الرغم من الانتقادات الكثيرة التي طالته، أن الغرب لم يكن رحيماً في كل تحركاته تجاه البلدان المحيطة به، والبعيدة عنه أيضاً، بل لم يكن رحيماً في حروبه الداخلية التي أودت بحياة الكثيرين، وخلفت الدمار والخراب في الكثير من البلاد، فأعادتها اقتصادياً واجتماعياً سنوات إلى الوراء.

ولد رومان رولان في بلدة كلاميسي سنة 1866 في أسرة بسيطة تعود في جذورها إلى أصول برجوازية قديمة في عراقتها، تقدس العلاقات الاجتماعية، والثقافة، والموسيقا، درس في البلدة حتى نال الشهادة الثانوية، ثم انتقل إلى مدينة باريس ليلتحق بكلية النورمال العليا سنة 1886، ثم حصل على شهادة الدكتوراه سنة 1895 متخصصاً لتاريخ الفنون، ثم انتقل ليدرّس في جامعة السوربون، وإليه يعود الفضل في اقتراح يدور حول تدريس تاريخ الموسيقا ليكون مادة في صلب منهاج تاريخ الفنون.

• مؤلفاته:

بدأ رومان رولان حياته التدريسية بسلسلة مقالات أدبية دارت حول المسرح، وجعل منها كتاباً عنوانه (مسرح الشعب) وضعه بين أيدي الطلبة، ولكن حياته الإبداعية بدأت فور تخرجه في الجامعة حاملاً شهادة الدكتوراه بكتابة عدد من المسرحيات نشرها تبعاً بدءاً من عام 1897، وعناوينها: سان لويس، والذئاب، وانتصار العقل، وانتصار الحرية، وانتون، و14 يوليو.

بسط رومان رولان في كتابه (مسرح الشعب) رأيه بأن يقطع المسرح علاقته بالطبقات البرجوازية، وأن لا يظل حكراً عليها، وأن يكف عن معالجة الموضوعات التي لا يظل حكراً عليها، وأن يكف عن معالجة الموضوعات التي تدور في إطار الطبقات الثرية فقط، وأن تتسع رؤية كتاب المسرح، ورؤية المخرجين في آن لكي تشمل جميع طبقات المجتمع، ولاسيما الطبقات الفقيرة والمحرومة التي تشكل أكثرية المجتمع، وأن

حرمان هذه الأكثرية من أن ترى نفسها في مرآة المسرح الفرنسي فهو إجحاف بحقها، وانتقاص من قدرها، وتجاهل لأحلام أبنائها، وأنه بات على المسرح أن يكون معبراً عن هموم هذه الطبقات الشعبية وأحلامها أيضاً، أي أن يشق المسرح نهجاً جديداً نحو مجتمع جديد لا يتصف بالانحياز إلى طبقة دون أخرى، وأن يعلي المسرح من شأن قيم الحرية والتعبير والعاطفة الإنسانية الصادقة، وأن يقلع عن الثرثرة، والاهتمام بقشور الحياة، وشؤون السخرية والتسلية ومضيعة الوقت في اصطناع مواقف الهزء والإضحاك الباحث الخالي من أي هدف أو غرض إنساني، وأن يصوب (مسرح الشعب) الغايات نحو القضايا الإنسانية الكبرى المتعلقة بمصير الإنسان وأحلامه، وحريته، وكرامته معاً.

لم يكتب رومان رولان في المسرح فحسببل اهتم أيضاً بكتابة سير العديد من الأدباء والفنانين وقادة الرأي في العالم الذين وجد في سيرهم نزوعاً إنسانياً عاماً يهمّ الناس جميعاً، ومن هؤلاء، بيتهوفن الذي أغرم بفنه، وقد كان على علاقة وشيجة به، فرأى وعاش وأدرك معاني فنه لذلك كتب كتاباً عنه، جعله تحت عنوان (حياة بيتهوفن)، ثم كتب سيرة (حياة ميشيل آنج) الإيطالي، وسيرة (حياة تولستوي) الروسي، وسيرة حياة (المهاتما غاندي) الهندي، وقد اتصفت هذه السير بالإحاطة الشاملة، والمعرفة الحقة، وصفاء الأسلوب وجماله، والمتابعة الدقيقة للأدوار التي لعبها هؤلاء الأعلم في حياتهم، والتأثير الكبير الذي تركته سيرهم وتجاربهم في أوساطهم الاجتماعية، ولذلك شاعت هذه الدراسات وانتشرت بين القراء، وأعيدت طباعتها غير مرة، وبعضها ترجم إلى لغات مثل الروسية، والإيطالية، والإنكليزية.

أما الشهرة الأدبية التي حازها رومان رولان فكانت مع روايته الطويلة (جان كريستوف) التي نشرها في عشرة مجلدات، وهي تتحدث عن سيرة موسيقار ألماني اسمه جان كريستوف، ولكن ليست حياته سوى حياة الفنان الألماني بيتهوفن، فهو فنان عظيم، صاحب إبداع عظيم، وكبرياء عظيمة، وطموح عظيم.

تحزم السيرة معاناة اجتماعية موجعة، تنهض بها نفس ما عرفت التردد أو الهزيمة يوماً، وإرادة قوية عصية على الانكسار والسحق، تواكبها حماسة متوقدة، وعزيمة متفجرة.

وفي الجانب الموسيقي كتب رومان رولان دراسات موسيقية غنية حقبت للموسيقا والموسيقيين القدماء، فجاءت إحدى دراساته تحمل عنواناً لافتاً للانتباه هو (الموسيقيون

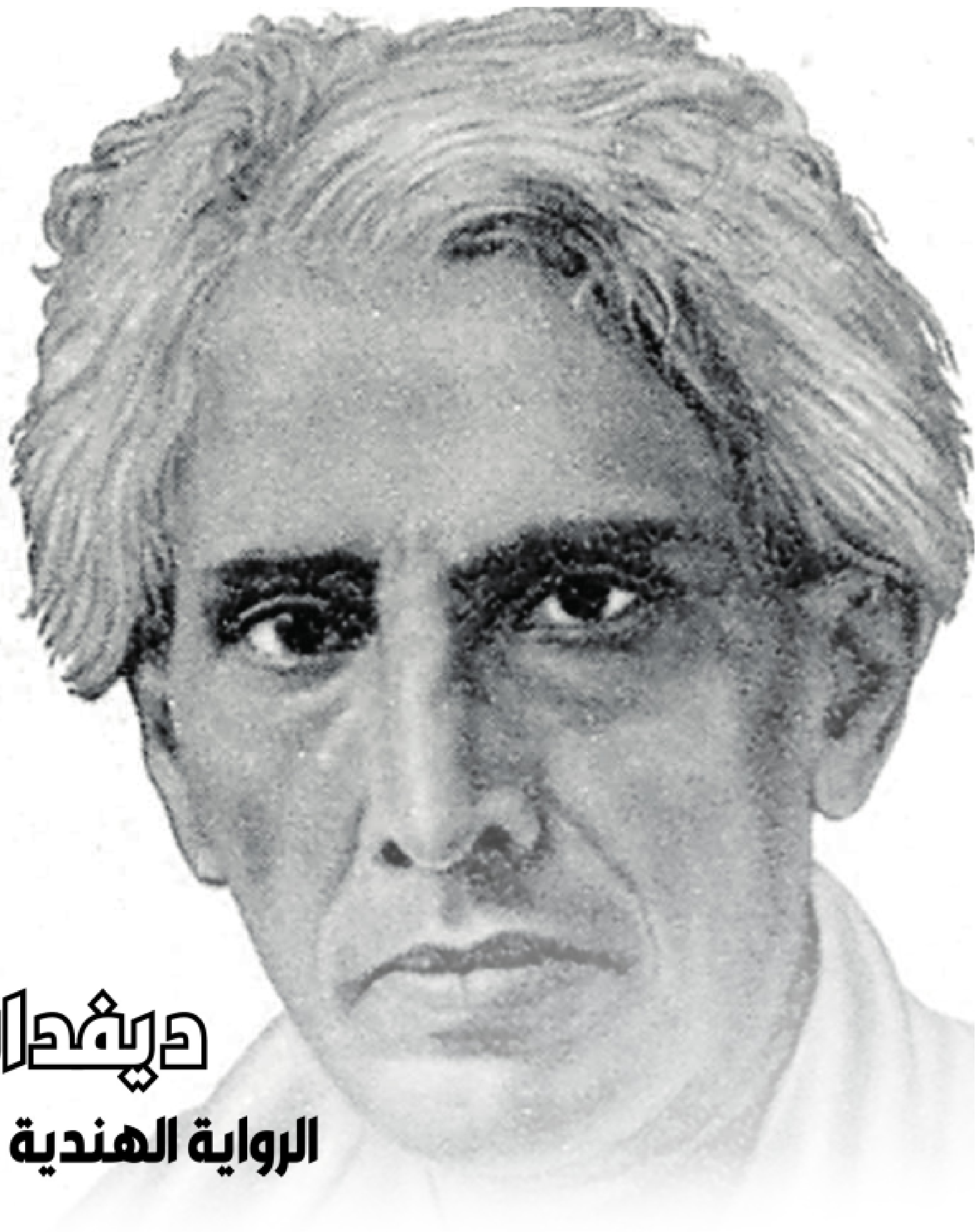
القدماء)، ودراسة أخرى شكلت الضفة الثانية للكتاب الأول حملت عنواناً مكملاً هو (الموسيقيون المعاصرون)، ودراسة جاءت في كتاب ثالث سلط الضوء على تجربة الموسيقار الشهير (هندل).

أما في مقالاته، فقد كان رومان رولان حديث أوروبا كلها لأنه نعى على الأوربيين استسلامهم للحربين العالميتين الأولى والثانية، وأنهم اندفعوا بطيش وحمق وراء بعض السياسيين المنحرفين المتطرفين، ووراء حمى استعداء الآخرين، وتصويرهم على أنهم أعداء وقتلة، والدوران في عالم الدعاية وما تروج له من أحاديث تدور حول ثقافة القوة والاستعلاء.

وقد استنكر رومان رولان في مقالاته الكثيرة التوحش الألماني، والنزوع إلى القتل والتدمير، والتوسع الاستعماري، واتهم العسكريين والسياسيين والمفكرين الألمان بالحمق، والتصرف بعماء وغطرسة، لأنهم جميعاً يمارسون شهوة القتل والتخريب والتدمير بعيداً عن أي هدف إنساني أو قيمة إنسانية، لقد أدان رولان الفعل التدميري والعقل التدميري أيضاً، وشن هجوماً قاسياً على الأفكار النازية الغاشية، ورأى أن هدفهما هو القتل والتدمير من أجل نزعة التوسع الاستعماري، والسيطرة على الآخرين.

حاز رولان رومان جائزة نوبل سنة 1916 تقديراً لأدبه ودراساته ومواقفه الشاجبة للحرب، والداعية للسلم العالمي، ومواجهة النزعات المتطرفة، وسياسات الاستعمار الهادفة إلى إخضاع الشعوب ونهب ثرواتها.

في الحرب العالمية الثانية وقع بين أيدي أعدائه النازيين فاعتقلوه وساقوه مع غيره إلى معسكرات الاعتقال، لكنه عرف الحرية بعد أن تحررت فرنسا، وتوفي بعد أسابيع من الأفراج عنه سنة 1944.



ديفداس
الرواية الهندية الأبرز

محمد الحفري
قاص وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ينطق بطل رواية ديفداس التي تحمل اسم بطلها نفسه، وهو في لحظات نزاعه، وقد أوشك على مفارقة هذه الدنيا بمقولته الشهيرة التي غدت على كل لسان: «أردت بارو، فلم أحظى بها، وأرادتني تشاندرا موخي ولم تحظى بي، فما هذه العدالة يا إلهي؟»

وبداية نقول لعل رواية ديفداس هي الأوفر حظاً في عالم الرواية الهندية والعالمية في آن، ليس فقط لجمالها وخطها الرومانسي الذي سارت عليه، وبقي مهيمناً لفترة طويلة من الزمن كنموذج يرغب به أغلب الحالمين، وممن يفضلونه على غيره من الفنون، بل لأنها قد مثلت ثلاث مرات في السينما، وهذا ما زاد من سعة شهرتها وانتشارها بين أوساط القراء والمهتمين، للمقارنة بين ما هو مكتوب على الورق، وبين ما أنتج على صعيد الصورة، أو معادل الكتابة على الصعيد البصري، ولعل السبب الأبعد من ذلك يعود إلى كونها قد كتبت قبل تقسيم البلاد إلى عدة دول منها الهند وباكستان وبنغلادش، ولذا أراد كل طرف أن يتناولها من وجهة نظره الخاصة، وفي الهند يقولون عادة للعشاق والمحبين: «احذر أن تصبح ديفداس» أو: «أخشى أن تتحول لديفداس» وذلك لأن هذه الرواية تحولت مع الوقت إلى أسطورة من أساطير البلاد، وما حدث يوماً مع آلهة الهنود «كريشنا» و «رادها» عاد من جديد، ليتجسد في حياة بطل هذه الرواية، وكأن الأرواح تتناسل، أو تعاود الظهور في أمكنة وأزمنة أخرى.

مؤلف الرواية هو «سارات تشاندرا تشاتوباداياي» المولود في قرية صغيرة تدعى «ديبأناندبور» في البنغال الغربية عام 1876م، وقد بدأ الكتابة يافعاً، وقضى صباه متنقلا بين مدينتي «باكلور، ومظفر بور، ثم غادر «بورما» بشكل نهائي بعد وفاة والده حيث بدأ بمراسلة جرائد «كالكوتا» لينشر فيها قصصه، ومن خلال تتبع سيرة الكاتب يمكن لنا أن نجد عدة تقاطعات بينه، وبين بطل رواية ديفداس، وخاصة في مسألة التعليم الذي لم يكمله، ومغادرته لموطنه الأصلي بعد رحيل والده عن هذه الدنيا، ونذكر هنا أن هذه الرواية الصادرة عن دار أمل الجديدة بطبعتها الأولى عام 2019م هي ترجمة مشتركة لـسميرة سلمان البغدادي، وهي شاعرة وقاصة عراقية صدر لها مجموعة قصصية بعنوان «ليلة زفافي» مع نوزاد جعدان وهو من مواليد عفرين. خريج قسم الإعلام في جامعة دمشق وحاصل على جائزة الشارقة في مجال المسرح، ولديه ثلاث مجموعات شعرية مطبوعة.

قد تبدو حكاية العمل بسيطة، لكن الأمر ليس كذلك، وإذا كان الروائي والشاعر «بانكيم جاندرا جاتوباد هياي» هو الأب الروحي للرواية البنغالية ثم جاء من بعده «طاغور» فإن ما كتبه «سارات» قد يكون ثورة في طريقته الأدبية الحديثة رغم تأثره في البداية بطاغور شأنه في ذلك شأن كل أدباء الهند، إذ خط مؤلف هذه الرواية دربه الخاص معتمداً الاقتصاد في تحليله ووصفه دافعاً شخصياته نحو التقدم والتطور،

ووصول عمله إلى الذروة المبتغاة، ليمنح من خلال ذلك قارئة آفاقاً للتخيل، وإضافة ما يمكن أن يحدث في مجتمعه، مع شخصية إشكالية تشبه إلى حد ما شخصيات شكسبير التي تعيش صراعاً رهيباً.

تعتمد الرواية على ثلاث شخصيات رئيسة، ثم تأتي بعد ذلك الشخصيات الفرعية، أو الثانوية التي ترفد العمل، وتساهم في تشابك أحداثه، وحدة صراعاته، وشخصيات العمل الثلاثة تتمثل في «ديفداس» الذي يعني القديس و»بارفاتي» تلك المرأة التي لا يستطيع التوقف عن حبها، ومن ثم « تشاندراموخي» المرأة التي أحبته، بينما هو لا يمكن أن يحبها، وهذا التشكيل الثلاثي يعيدنا إلى الديانة الهندوسية وثلاثية «رادها وكرشينا وميرا» وهذا ربما أيضاً ما جعل من اسم «ديفداس « حاضراً على كل الألسنة، لأنه يمتد في جذروره إلى الميثولوجيا والموروث الديني، ثم غدا مجنون «بارو» اختصاراً لاسمها من أشهر مجانين الحب والعشق، مثله مثل مجنون ليلى وغيره ممن وردت سيرهم في الكتب، أو مشافهة.

لقد جاءت «بارو» مع أهلها، لتقيم أو تسكن بالقرب من المنزل الذي يقيم فيه ديفداس مع أهله الذين ينتمون إلى عائلة ارستقراطية، وكان سبب رحيلها مع الأهل هي تلك الكارثة، أو الفيضان الذي ضرب منطقتهم في بنغلادش، ونزوحهم إلى الهند، ومعرفتها مع ديفداس كانت في البداية من خلال المدرسة، وبعد تركه للمدرسة نتيجة شغبه، كانا يلهوان قرب النهر حيث جمعتهما شقاوة الطفولة ومرحها، وكثيراً ما كان يعتدي عليها، ولكنها كانت تعود لتلعب معه من دون أن تخبر أهلها بذلك، ولعل هذا ما لفت انتباهه وهما يكبران معاً، لكن ما لفت انتباهه أكثر تلك الفتاة التي ركضت خلف عربته طالبة منه أن يتوقف لتعطيه الثلاث روبلات التي استدانتها منه قبل مدة، وقبل أن يفرض عليه والده أن يسافر من أجل تعليمه، وقد قالت يوماً: «أنا الجسد، وديفداس هو روحي» وهذه القصة هي حقيقية، وواقعية، اشتغل الكاتب على فنيتها، ليجعل منها تحفة روائية، وقد قيل إن فلماً قد مثل في حياة «بارو» ولم تسمع بذلك، وقد تم عرضه بعد وفاتها، فهي بالتأكيد لو سمعت لن تسمح له أن يمر بهذه السهولة، فالحياء وإخفاء المشاعر حتى لو كانت صادقة إلى أبعد الدرجات هي سمة لبعض المجتمعات، وكما أسلفنا سابقاً فقد تجسدت هذه الرواية ثلاث مرات في السينما كان أولها عام 1935م والمرة الثانية عام 1955م أما المرة الثالثة فكانت في عام 2002م ولسنا بصدد الحديث عن الفوارق بين هذه الأفلام من حيث الزمن والسوية الفنية، ولا بينها وبين

الرواية، لكن المؤكد كما يجمع أغلب النقاد بأن هناك بوناً شاسعاً بين السرد الروائي، وبين الصورة التي تتلمس جوانب أخرى بعيدة عنه، متجهة بذلك صوب القصة القصيرة جداً، والتكثيف الذي يخدم توفير التكلفة قبل كل شيء.

كانت العادة في الهند ولا زالت بأن يقوم أهل العروس بالتقدم وخطبة العريس من أهله، وهذا ما فعلته والدة «بارو» بعد أن كبرت ابنتها، وكان حبها لديفداس يزداد ويضطرم يوماً بعد آخر حيث يقضي إجازته معها في المنزل، أو عند ضفة النهر بعد أن غدت من أجمل فتيات القرية، لكن والدة العريس طلبت منها أن ترقص من أجل هذه المناسبة، ففعلت ذلك بكل سرور، ومن شدة فرحتها عادت إلى طبيعتها وسجيتها فرقصت رقصة الغجر، أو من يشتغلون في الرقص على المسرح، وهم يعدون من الطبقة الأدنى قياساً إلى الطبقة التي تنتمي إليها عائلة «ديفداس» يومها فوجئت المرأة باستهزاء والدة العريس، وسخرية الحاضرين منها، وهذا ما شكل لها طعنة دامية، وقد عرفت فيما بعد أن هذا قد حصل بتدبير من زوجة شقيق «ديفداس» التي كرهت «بارو» لأنها أجمل منها، فدعت عليها أن تنجب أنثى، وحصل هذا، ليعزز من قيمة تلك المرأة في مجتمعها لكونها صاحبة دعوة مستجابة.

لم يكن والده، وهو المحامي الشهير، ليوافق على زواج ولده من فتاة ليست بمستوى العائلة، وهذا ما دعى «ديفداس» وفي أول سفر له أن يخط لمعشوقته رسالة مفادها أن ما حدث بينهما ليس حباً، إنما هو العبث وحسب، وبناء على ذلك وافقت أن تتزوج بذلك الرجل الغني والكبير في السن والذي جاء إليها خاطباً من قرية مجاورة.

يندم «ديفداس» بعد كتابة الرسالة، ومع مرور الوقت يكتشف أن حياته لا شيء من دون «بارو» فيقرر الزواج منها رغم معارضة الأهل، ولكنه يجد الوقت قد فاته، فيرقص يوم فرحها، والدموع تبلل قلبه، والحزن يطوف بروحه، وهذه الحالة جعلته يعتاد الخمرة، ويرتاد الماخور الذي تعرف فيه إلى المرأة التي أحبته حد الجنون، ونقصد بذلك «تشاندرا موخي» أو «تشاندرا» اختصاراً للاسم، وهنا تتحول الرواية من مجريات الفرح والذكريات الجميلة بما فيها النهر والقرية ولهو الصباح والانفتاح نحو العشق، إلى مجريات المدينة وفراغها من المشاعر الحقيقية والنبيلة، والخمرة التي زادت أحزانه أضعافاً مضاعفة، وتسببت في موته.

في الحقيقة وربما في الحالة المنطقية حسب وجهة نظرنا الخاصة بأن شخصية البطل قد تحولت في الفترة الفاصلة بين زمن فراقه «بارو» وبين اللقاء مع «تشاندرا»

على الأقل إلى شخصية تحمل بين طياتها المراوغة وفن الخداع، وهذا احتمال وارد، لأن الإنسان لم يصل إلى درجة الملائكة بعد، وبنيته كما أفعاله قائمة على النقص، ولعل براعة الروائي هي التي عدلت من هذه الشخصية، ووظفتها بما يناسب العادة والعرف وجعلها قريبة من النفس حيث يتخيل كل منا أن فيها ما يمسه وما له علاقة بشخصيته من ناحية، ومن ثم الغمز من قناة الصوفية وحكاياتها حيث كل الوله والعشق يتجسد نهاية الأمر في محبة الخالق ومبدع كل شيء من ناحية أخرى، وهذه الرواية كما هو مدون على غلافها: «ذرفت من دموع الناس ما لم تفعله الحروب الكبرى، وتعد إحدى كلاسكيات الأدب الهندي».

لقد كانت صدمة «تشاندرا موخي» التي تعمل في الماخور كبيرة وخاصة حين رفضها ديفداس، ورفض التعامل معها إلى درجة أشعرها أنه يقرف منها، ثم رمى لها النقود ومضى، ولعل هذا التصرف بالذات هو ما آثار حفيظتها وأشعرها بالخزي والذل، ولكنها كتمت ذلك وطلبت من صديقه «جونيلال» الذي جاء به إلى المكان أول مرة أن يعيده إليه مرة أخرى، وهذا ما حصل مرة أخرى حيث أولته اهتماماً خاصاً، وقد شعر بإنسانيتها ودفء مشاعرها، فكان كريماً معها كما هو كذلك مع صديقه «جونيلال» وعمال وعاملات النزل الذي سكن فيه في مدينة «كالكوتا» لقد وزع ثروته الكبيرة، أو كاد، وخاصة بعد وفاة والده، وحصوله على ميراثه منه، والذي يساوي مبالغ طائلة في حساب ذلك الزمن، ولعل الرواية تقصدت من هذه الناحية أن تشير إلى تحلل طبقة الإقطاع والبرجوزيات إلى أفراد مثل غيرهم في المجتمع، و»ديفداس» بطل العمل هو واحد منهم، وبرأينا أن هذه الحالة هي فردية وخاصة جداً، وقد تعني البطل والقليل من أمثاله في المجتمع، ذلك أن الحالة العامة في المجتمعات الشرقية على وجه الخصوص تشير في الغالب إلى زيادة أموال الأغنياء، وزيادة فقر الفقراء الذين يصلون إلى درجة الفاقة والجوع.

وبالعودة إلى علاقته مع «تشاندرا» فقد تعامل معها كنبي، ولم يلمسها كما لم يلمس «بارو» من قبلها، وقد شعر بمحبتها الغامرة، ومال قليلاً نحوها بينما هي أحبت ذاك الوسيم، وتفانت في خدمته ونيل رضاه، وقد تركت عملها كرمى لذاك العشق، وعلى هذا الصعيد تقول:» لقد تاجرت بالحب كثيراً خلال حياتي، ولكنني لم أحب من قلبي إلا مرة واحدة « ونتيجة لهذا وكي لا تتمادى في حبها أكثر، كتب لها مرة بكل صراحة بعد سفره إلى «مدينة الله آباد» قائلاً: «لقد قررت أن لا أقع مرة أخرى، لأنني رأيت

الويل، ولم أحتمل ذاك النوى. الألم. الألم كبير في قلبي، ولا أستطيع السيطرة على النار التي يتلظى بها فؤادي، ولأن الوقوع في الحب سيكون أكبر حماقة أرتكبها، لذا لم ولن أحب مرة أخرى» وللتوضيح نقول إن الرسالة وغيرها من الأحاديث التي كانت تدور بينهما أثناء سفره وعودته، لم تجعلها تتراجع عن حبها الذي اشتعل، وزاد هياماً به، مع إصرارها كي تنسيه حبه المجنون «لبارو».

الرواية لم تتطرق بشكل صريح إلى معرفة «بارو» لذاك الحب الذي كان من طرف واحد، ولم تتطرق أيضاً إلى معرفة زوجها لهذه العلاقة، لكن ما أنتج في السينما يشير إلى ذلك بوضوح. وحين عرفت «بارو» بمعاقرته الشديدة للخمر حاولت أن تثنيه عن هذا من دون جدودى.

يظهر في هذا العمل أننا أمام نساء لا يقهرن بسهولة، وهذا ما يؤكد عليه الكاتب في شخصيتي « شتاندرا» و«بارو» التي حققت احتراماً عند أفراد أسرة زوجها الذي لم يلمسها إخلاصاً لزوجته الراحلة، وقد سرها ذلك لتبقى مخلصة لحبيبها، كما أخلصت له «شتاندرا» من بعد أن تعرفت إليه وقد تطرقت الرواية إلى شخصيات نسائية أخرى مثل والدة «بارو» ووالدة «ديفداس» وكنتها «كومينو» كما تحدثت عن حياة هذه الأسر وطرق عيشها وسبلها، وشكلت رصداً يكاد يكون كاملاً لمجتمعها، وكانت صادقة في ذلك، وهذا بطبيعة الحال إن دل على شيء إنما يدل على مكانة المرأة عند الكاتب. من جهة أخرى تحاول الرواية أن تطرح مقتل حياة الريف الفطرية البسيطة وذوبانها في حياة المدينة الضاجة بالصخب، وتجري مقارنة بين حياتين، حيث نلمس الفارق بين خبز الريف الساخن، وأحجار المدينة الباردة، وهذا الريفي «ديفداس» حين يهجر حياة الريف، ويعيش في المدينة، ثم يقرر العودة إلى ضميره «بارو» وريفه الجميل يجد صعوبة في ذلك، وبالتالي خسر نفسه، إضافة لذلك فالرواية تصور المناخ العام لقصص الحب التي تكون خواتيمها غير سعيدة في أغلب الأحيان وسط العادات البالية والطبقية الاجتماعية، والفوارق بينها.

أدمن «ديفداس» الكحول إلى درجة لم يعد يستغني عنها، وحين شخص الطبيب مرضه، أدرك أن حياته لن تطول، لذلك حذره من أن أي قطرة شراب أخرى ستؤدي بحياته إلى المصير المحتوم، وقد عرف بفطرته دنو الأجل منه لذلك ودع «شتاندرا موخي» بالقول: إن التقينا بعد موتي فلن أنسى لك جميلك» ثم مضى إلى بلدته قاصداً أن يرى والدته ويودعها أيضاً، لكنه بعد أن تجرع الخمر شعر باقتراب الموت أكثر،

فغير من وجهته، وأستأجر عربة راح يحث صاحبها كي يعجل في المسير بعد أن أعطاه عنوان منزل زوج «بارفاتي» ليسير وسط جو عاصف وماطر، حيث وصل مع طلوع الفجر تقريباً وهو في الرمق الأخير، ليموت عند عتبة «بارو» كما وعدها يوماً، لقد تعرفوا عليه من خلال رسالتين في جيبه واحدة منهما لشقيقه الأكبر، والأخرى لوالدته، وقد وشم الحرف الأول من اسمه على رسغه.

لم تعرف «بارو» بالأمر إلا في وقت متأخر من ذاك النهار بعد حرق جثته، وقد أغمي عليها، وحين استفاقت بكت كثيراً، وحزنت طويلاً على ما جرى لحبيب عمرها الأبدي، ورفيق طفولتها.

بعد ذلك يختم المؤلف «سارات تشاندرا تشاتوبادياي» عمله بكتابة بضعة سطور يوجهها مباشرة إلى القارئ، ليدخله في لعبته، ويجعل منه شريكاً متعاطفاً مع نصه حيث يقول في نهاية الصفحة الأخيرة من الرواية : لا أعلم بالضبط ماذا حصل لبارفاتي، ولا أرغب بذلك، ولكني في بعض الأحيان أحس بالآسى على ديفداس، والآن وبعد قراءتك لهذه القصة قد تشعر بذلك أيضاً بهذا الشعور الذي أحس به، وليس بوسعي إلا أن أقول شيئاً واحداً فقط، إذا ما صدفت والتقيت بوغد جامح قليل الحظ مثل ديفداس فرجاء صل لروحه، رجاء ادعُ له بأنه ومهما حدث أن لا يكون مصيره مثل تلك الخاتمة التي انتهى إليها ديفداس».

يضيف أيضاً كأنه يوجه نصيحة لقارئه: الموت مسألة حتمية، ولكن على الأقل أن تتوج اللحظات الأخيرة من حياتنا في كنف المحبوب، فهذا ما نبغيه دائماً، شخص يحبنا ويعتني بنا، وقلب يودعنا بسلام عندما يحين الوداع. على الإنسان أن يموت على مرأى من يحب، حتى تمتلئ العيون بالدموع، كلما مرت ذكراه، أو جاء ذكره»

أخيراً يمكن القول إن الرواية على وجه الخصوص هي بفكرتها، ومضامينها، أو بمجموعة ما تحمله من أفكار سواء كانت بسيطة، أو معقدة، وبالتالي الشكل هو مسألة تأتي لاحقاً، لا تؤثر على استمرارية العمل وديمومته، ودليلنا على ما نقول هو هذه الرواية التي نطرحها اليوم، وهي من الطراز الكلاسيكي حيث مر زمن طويل على صدورها في بلد المؤلف، ومازالت متابعة وتقرأ حتى هذه الأيام التي نعيشها.

نوافذ

على الأدب والثقافة في العالم

ترجمة واختيار وإعداد: **منــير الرفــاعي**

مترجم وكاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- جوان رولينغ موراي
- الروائي البرازيلي باولو كويللو
- وفاة أرملة «ماركيز» ذات الأصول المصرية
- افتتاح معرض الكتب النادرة في باريس
- تشرين الأول موعد الإعلان عن الفائز بجائزة «بوكر» الأساسية للرواية
- إصدارات مترجمة من الأدب العالمي



ج. ك. رولينغ
J. K. Rowling

جوان رولينغ موراي Joanne Rowling Murray، تعرف أكثر باسمها الفني ج. ك. رولينغ: (J. K. Rowling)، هي كاتبة إنكليزية حاصلة على وسام الشرف البريطاني، ولقب ديم. ولدت في تشيبنج سودبرى جنوب جلوسيسترشير 31 تموز، 1965، مؤلفة السلسلة الأشهر حول العالم « هاري بوتر ». هي متزوجة وأم لثلاثة أطفال، جيسيكا، ديفد وماكينزى. ذكرت مجلة فوربس في عام 2004 أن ثروتها تجاوزت المليار دولار، وبذلك تكون أول ملياديرة في العالم من الكاتبات.

حصلت رولينغ على إجازة في الأدب الكلاسيكي من جامعة إكستر، وعاشت في فرنسا فترة بسيطة، عملت مع منظمة العفو الدولية، وانتهى بها المطاف إلى العمل في البرتغال كمعلمة حيث التقت بزوجها الأول والد ابنتها جيسيكا، وانتهت هذه الزيجة بالطلاق، ولجوء رولينغ إلى السفارة البريطانية لحمايتها من زوجها السابق. يرى الكثيرون أن إقامتها في البرتغال قد ألهمتها شخصية سالازار سليذرين الساحر الشرير صاحب الميراث المرعب وأحد مؤسسي هوجوورتس في سلسلة هاري بوتر، والذي يُعتقد أن اسمه الأول مستمد من اسم الدكتاتور البرتغالي الشهير أنتونين دي أوليفيرا سالازار.

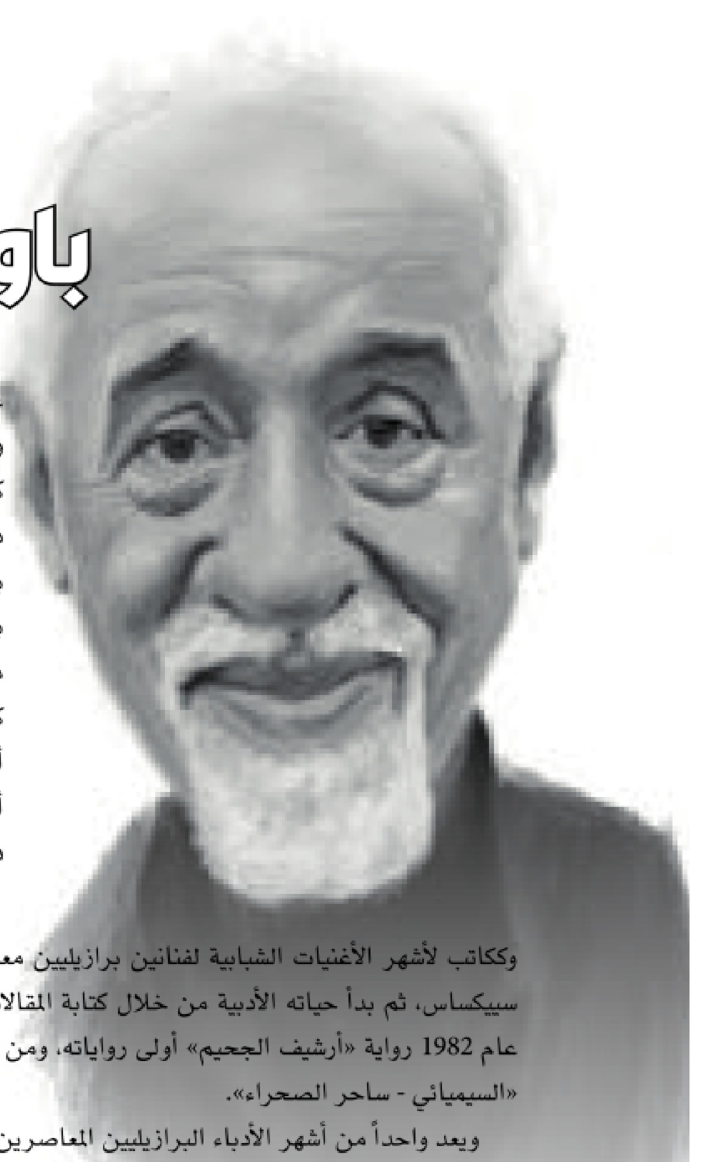
عادت رولينغ إلى بريطانيا، وهناك فُجعت بموت أمها، الأمر الذي أثر كثيراً في حالتها النفسية، فعاشت حالة من الإحباط الكبير، وأقامت في تلك الفترة مع أختها دي في منزل الأخيرة في أدنبرة. في 1995 بدأت رولينغ بكتابة مغامرات الصبي الساحر هاري بوتر الذي تجلى لها خلال رحلة في القطار من مانشستر إلى لندن، أعطته اسماً، ميراثاً، عدواً.



لم يتحمس الناشرون كثيراً لهذا الكتاب، والناشر الوحيد الذي قبل نشره رفض أن يكتب اسم رولينغ كما أرادته، جوان رولينغ، بل استخدم الحروف الأولى، لأنه اعتقد أن القراء سينفرون من قراءة كتاب أطفال كتبته امرأة. لكن الكتاب الأول « هاري بوتر وحجر الفيلسوف » نجح نجاحاً كبيراً ومُبهراً، وهكذا كرت السبحة، فتتالت الكتب، وحقق كل واحد منها أرقاماً مذهلة تزيد عن سابقه، وأخرجت 7 أفلام من السلسلة ذات الكتب السبعة، ولكن الجزء الأخير من سلسلة الكتب قُسم إلى جزئين في سلسلة الأفلام فكان مجموع الكتب 7 ومجموع الأفلام 8، فتكونت إمبراطورية هاري بوتر الضخمة.

يُعتقد أن كُتب هاري بوتر قد باعت أكثر من ثلاثمائة مليون نسخة حول العالم، وكتاب الأمير الهجين وحده باع عشرة ملايين نسخة يوم صدوره. أصبحت رولينغ ثرية، تزوجت من جديد، وأنجبت طفلين آخرين، وصارت واحدة من أكثر الشخصيات تأثيراً ونفوذاً. بفضل رؤيا جاءتها في قطار، حولتها بموهبة فذة إلى سلسلة ناجحة بمختلف المقاييس.

باولو كويللو



ولد باولو كويلو في ريو دي جانيرو عام 1947 وسط عائلة ميسورة مادياً، والده كان مهندساً، ووالدته كانت سيدة كاثوليكية شديدة الإيمان والروحانية، درس في مدارس الراهبات ومن ثمّ التحق بجامعة الحقوق، إلا أنه هجر دراسته بعد سفره مع جماعة «الهيبيز» إلى عدد من البلدان الأوروبية والأمريكية. راودت كويللو منذ نعومة أظفاره رغبة شديدة فى أن يكون كاتبًا، لكنّه لم يتلقّ أى تشجيع من أهله، حيث لم يكن لهذا الأمر أى مستقبلٍ فى البرازيل.

اشتهر في البرازيل كمخرج مسرحي وككاتب لأشهر الأغنيات الشبابية لفنانين برازيليين معروفين مثل إليس ريجينا، ريتا لي، راوول سييكساس، ثم بدأ حياته الأدبية من خلال كتابة المقالات الصحفية وسيناريوهات الأفلام، ونشر عام 1982 رواية «أرشيف الجحيم» أولى رواياته، ومن أهم رواياته التى حازت على شهرة عالمية «السيميائي - ساحر الصحراء».

ويعد واحداً من أشهر الأدباء البرازيليين المعاصرين، إذ باع كويللو أكثر من 150 مليون كتاب حتى الآن، وقد أعتبر أعلى الكتاب مبيعا بروايته 11 دقيقة، حتى قبل أن تطرح فى الولايات المتحدة أو اليابان، و10 بلدان أخرى، بالإضافة إلى شهرته في الوطن العربي من خلال روايته الخيميائي. كُتب هذا الكتاب باللغة البرتغالية واستغرق أمر كتابته أسبوعين فقط، وتروى هذه الرواية المجازية والتي استخدم فيها الكثير من الاستعارات قصة صبى راعٍ أندلسي قام برحلةٍ صوفيةٍ تعلّم من خلالها التحدّث بـ «لغة العالم» وبذلك أصبح أهلًا ليحظى برغبات قلبه.

بيع من هذا الكتاب- وفقا لكويللو نفسه- أكثر من 35 مليون نسخة، وهو حاليًا أكثر الكتب الحاصلة على ترجمات مختلفة لأى كاتبٍ على قيد الحياة.

نشر باولو كويللو 30 كتابًا بيع منها أكثر من 210 مليون نسخة فى أكثر من 170 بلدًا حول العالم، وتُرجمت أعماله إلى أكثر من 81 لغة مختلفة. ويقوم كويللو بالتدوين فى مدونته على شبكة الإنترنت ثلاث مرات فى الأسبوع، ويمتلك ملايين المتابعين على فيسبوك وتويتر. تقرر افتتاح



وفاة أرملة «ماركيز» ذات الأصول المصرية

أعلنت وزارة الثقافة فى المكسيك وفاة مرسيدس بارشا أرملة وملهمة الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز عن 87 عاماً السبت فى العاصمة مكسيكو حسب ما ذكرت مواقع إخبارية.

وقالت وزيرة الثقافة المكسيكية أليخاندرا فراوستو فى تغريدة على تويتر «تلقيت بحزن كبير نبأ وفاة مرسيدس بارشا» وأضافت «تعازينا الحارة».

ولم يكشف سبب وفاة بارشا التى تقيم منذ 1961 فى مكسيكو، لكن وسائل إعلام كولومبية ذكرت أنها كانت تعاني من مشكلات تنفسية. وكان غارسيا ماركيز، حائز جائزة نوبل للأدب في 1982 الذي ولد في أراكاتاكا فى كولومبيا فى 1927، توفي في 2014 في مكسيكو.

وعبر الرئيس الكولومبي إيفان دوكي عن تعازيه للعائلة. وكتب «اليوم توفيت مرسيدس بارشا التي كانت حب حياة مواطننا الحائز نوبل غابرييل غارسيا ماركيز ورفيقته بلا شروط»، مؤكداً «تضامن» كولومبيا مع عائلتهما.

ومرسيدس بارشا التى ولدت لمهاجرين مصريين، وعاشت فى ماغانغوي فى كولومبيا حيث كان والدها يملك صيدلية. وكان غارسيا ماركيز يعرفها منذ الطفولة عندما كان يتنقل مع والده لبيع أدوية من قرية إلى قرية.

ورزق الزوجان بابنين أحدهما غونزالو وهو رسام والثاني رودريغو وهو مخرج ومنتج سينمائي وتليفزيوني. وأثارت وفاة مرسيدس بارشا ردود فعل على وسائل التواصل الاجتماعي فى الأوساط الأدبية والثقافية والسياسية.

افتتاح معرض الكتب النادرة فى باريس

معرض الكتب النادرة فى باريس بعد أشهر من الإلغاء والتأجيلات، والذي يعد من أهم الأحداث بالنسبة لهواة الجمع وتجارة الكتب على حد سواء.

وينتظر الجميع بفارغ الصبر النسخة الثانية والثلاثين من معرض باريس للكتاب النادرة، الذي كان من المقرر مبدئياً في الفترة من 24 إلى 26 نيسان، وسيكون الحدث الأول في تجارة الكتب النادرة منذ انعقاد معرض نيويورك للكتاب في بداية شهر مارس، وقام 95٪ من العارضين الذين سجلوا في أبريل بتجديد عقودهم بما في ذلك عدد كبير من بائعي الكتب الأوروبيين، ليصبح العدد الإجمالي 160 عارضًا خلال هذه الأوقات الصعبة.

سيكون المعرض أيضًا أحد الأحداث الأولى للموسم الجديد وسيضمن المنظمون صحة العارضين والزوار وسلامتهم.

ويركز القائمون على المعرض، على تقديم عروض فنية بداخل المعرض، التي منها «ما قبل السينما» والآباء المؤسسين للسينما الفرنسية والعالمية والتي لديها أكبر مجموعة في العالم، وسيركز المعرض أيضًا على طليعة العشرينيات، العصر الذهبي الحقيقي للجمال والفن والتصميم.

ويقام معرض باريس للكتب النادرة تحت رعاية الرئيس الفرنسي وتنظمه جمعية بائعي الكتب الأثرية الفرنسية، ويستقبل أكثر من 20000 زائر كل عام، مما يجعله أحد الأحداث الرئيسية في تجارة الكتب النادرة وأحد الأحداث الرئيسية في جميع أنحاء العالم لأي شخص من عشاق الكتب.

تشرين الأول موعد الإعلان عن الفائز بجائزة «بوكر» الأساسية للرواية

تتنافس 6 روايات على الفوز بجائزة «بوكر» الدولية هذا العام للرواية المترجمة.

وقال تيد هودجكينسون، رئيس لجنة التحكيم هذا العام إن الروايات الست التي تتنافس للفوز بالجائزة التي تقدر قيمتها بـ50 ألف جنيه (66 ألف دولار) «كانت مترجمة ترجمة متقنة للغاية»

والجائزة مقسمة بالتساوي بين المؤلف والمترجم.

وأضاف هودجكينسون : «كنا نبحث عن روايات تتسم بأسلوب واضح وقوي تأسرنا وتبقى معنا».

وقالت فاليري لويسيلي، إحدى أعضاء لجنة التحكيم «لقد اخترنا روايات جريئة وتجريبية وليست تقليدية على الإطلاق»

يذكر أن جائزة بوكر الدولية بدأت في عام 2005، كجائزة نصف سنوية للمؤلفين للغات الأجنبية، التي تتاح أعمالهم بشكل واسع باللغة الإنكليزية، ومن عام 2016، تم تغيير الجائزة لجائزة سنوية لكتاب مترجم واحد.

وجرى تأجيل مراسم تسليم الجائزة هذا العام في أيار الماضي، بسبب قيود التباعد الاجتماعي وتم استبدالها بـ«حدث رقمي».

ومن المقرر الإعلان عن الفائز بجائزة بوكر الأساسية للرواية في تشرين الأول المقبل.

إصدارات الكتب المترجمة من الأدب العالمي

صدور الترجمة العربية لكتاب «هوامش سيرة» لخورخى لويس بورخيس

صدر حديثًا الطبعة العربية لكتاب «هوامش سيرة» للكاتب الأرجنتيني خورخى لويس بورخيس، عن منشورات الجمل، وترجمة الشاعر العراقي سنان أنطون، كتب «بورخيس» سيرته الذاتية في نيويورك عام 1970 على أجزاء متفرقة، وبلغات مختلفة منها ما نشر بالفرنسية في باريس عام 1987.

ومما جاء فى سيرته عن والده يقول «بورخيس» أبي، خورخى جييرمو بورخيس كان محاميًا، فيلسوفًا فوضويًا وكان، في الوقت نفسه، يدرس مادة علم النفس فى معهد المعلمين للغات الحديثة، حيث يعطى دروسه باللغة الانجليزية مستندًا إلى مؤلف وليم جيمس المختصر في علم النفس».

وأضاف: «كان مرد إلمام أبى بالإنكليزية إلى كون والدته فاني هاسلام مولودة فى ستافوردشاير لأسرة متحررة من نورثمبرلاند، إذ حملتها ظروف غير اعتيادية إلى أمريكا الجنوبية، فقد تزوجت الأخت البكر لفاني هاسلام مهندسًا إيطاليًا يهوديًا يدعى خورخى سواريس، هو الذى أدخل على الأرجنتين أولى حافلات الترامواي التي تجرها الخيل، واستقر هو وزوجته في هذه البلاد، واستقدم إليها فاني».

خورخى لويس بورخيس (24 أغسطس 1899 - 14 يونيو 1986) كاتب أرجنتيني يعد من أبرز كتاب القرن العشرين وبالإضافة إلى الكتابة فقد كان بورخيس شاعرا وناقدا وله عدة رسائل. ترجمت أعماله إلى الإنكليزية والسويدية والعربية والإيطالية والألمانية والفرنسية والدنماركية والبرتغالية.

صدور الترجمة العربية لرواية «مرلين والعائلة» لـ ألبارو كونكير ..

صدرعن دار «خطوط وظلال» للنشر' الترجمة العربية لرواية «مرلين والعائلة» للروائى الإسبانى ألبارو كونكير، وبترجمة رفعت عطفة، وتعد هذه الرواية أهم أعمال الكاتب الأدبية، وحظيت باهتمام القراء والنقاد وتُرجمت إلى لغات عالمية كثيرة.

تدور أحداث هذه الرواية فى جاليثيا حيث يعيش الساحر مرلين رابطاً بهده الطريقة سحر هذه المنطقة الأسبانية بالأساطير الارثرية لفرسان المائدة المستديرة، وبذلك يجمع كونكيرو بين التراث الأدبى وتقاليد جاليثيا الشعبية بين السحر والواقع، تتعلق المسالة بواقع لايبقى فى المحيط الأطلسى بل يصل إلى مناطق كثيرة من الأرض على يد ساحر لا ينسى سوريتنا الحبيبة

ويشير رفعت عطفة فى مقدمته لترجمة الرواية إلى أنها تجمع بين سحر الواقع وسحر التاريخ من خلال سحر السرد، فى مكان يعيش فيه الساحر مرلين، مما يربط بين جمال هذه المنطقة الإسبانية «جاليثيا» والأساطير لفرسان المائدة المستديرة.

ألبارو كونكيرو كان كاتبًا متعدد المواهب فى ميادين الصحافة والشعر والنثر كما كان مترجمًا مشهورًا تأثر بتراث الشعراء الجوالين، ونشر ثلاث روايات مشهورة حظيت بجوائز أدبية مرموقة، لكن روايته هذه «مرلين والعائلة» تنقل القراء إلى عالم روائى مختلف مبنى بلغة مقتصدة وشاعرية، من خلال انتباه إلى التفاصيل وغوص فى أعماق الذات البشرية.

صدور الترجمة العربية لكتاب «السحر الكبير.. « تأليف إليزابيت جلبرت

صدر عن منشورات الجمل كتاب «السحر الكبير.. الحياة الإبداعية المتحررة من الخوف» تأليف إليزابيت جلبرت، ترجمة أسامة إسبر.

إليزابيث جيلبيرت روائية أمريكية، كاتبة للقصة قصيرةِ،وللسير ذاتية ولدت في من 18 يوليو عام 1969 في ولاية كونيكتيكت الأمريكية، نشأت مع أختها الوحيدة الروائية والمؤرخة كاثرين جلبرت مردوخ كبرت اليزابيث في مزرعة شجرة عيد الميلادِ ضمن عائلة صغيرة في كونيكتيكت، درست في جامعة نيويورك وتخرّجت في 1991 في اختصاص علمِ السياسة، وبعدها عاشت حياة متشردة بكل ما تعنيه الكلمة من معان فعملت كطباخة ونادلة، تجاربها كطباخة في مزرعة رجل ظهرت بقوة في كلتا القصص القصيرة وكتابها، الرجل الأمريكي.

كلمة تصدر ترجمة كتاب «يرماك: فاتح سيبيريا» لنيكولاي أبراموف

أصدر مشروع «كلمة» للترجمة في دائرة الثقافة والسياحة - أبوظبي ترجمة كتاب «يرماك: فاتح سيبيريا» للكاتب نيكولاي أبراموف، وقد نقلها عن الروسية الدكتور نزار عيون السود.

يجمع هذا الكتاب النادر بين التاريخ والجغرافيا، والمغامرة والإثارة، والحرب والسلم. يأخذنا في جولة إلى ربوع سيبيريا، بأنهارها وجبالها، وثلوجها وأمطارها، وبردها وجليدها، وشعوبها وسكانها، وحكامها وأقوامها، وممالكها وقبائلها، وثرواتها الطبيعية التي لا تقدر بثمن.

يروي قصة فتح سيبيريا وتحريرها من التتار على أيدي مجموعة من الشباب الروس الأحرار (القوزاق) بقيادة الأتمان يرماك. وكلمة «يرماك» لقب يعني بالروسية «حجر الرحى» أطلقه عليه زملاؤه للدلالة على ثباته وقوته.

يأسرنا الكتاب بوصفه الحي للأحداث والمعارك، ويبين ببراعة عملية تحوّل الأتمان (القائد) يرماك، السلوكي والأخلاقي والسياسي، من قائد عصابة وقاطع طريق إلى قائد عسكري خبير، وسياسي قدير ومواطن مخلص لوطنه روسيا.

صدور الترجمة العربية لرواية «المتلعثم» للسويسرى تشارلز ليفنسكى

صدر عن العربى للنشر والتوزيع، الترجمة العربية لأحدث أعمال الكاتب السويسرى تشارلز ليفنسكى وهى «المتلعثم»، والتى تصدر بترجمة نيفين صبح، أستاذ الأدب الألماني فى كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر.

وكانت رواية «المتلعثم» قد نُشرت فى عام 2019، وهى رواية قوية يتلاعب فيها الكاتب بلغة فلسفية ومرحة فى الوقت نفسه، بطل الرواية يعانى من التلعثم، لكنه يؤمن بقوة الكلمة المكتوبة، التى يستخدمها من خلال سلسلة من الخطابات يكتبها دون ملل لكل من أثروا في حياته، سواء قسيس السجن، أم بائع المخدرات الكبير، أم ناشره، كان من المفترض أن تكون حياته عكس هذا تمامًا، لكننا ندرك في رسائله شيئًا فشيئًا ما حدث له بدءًا من طفولته وكيف تعاملت أسرته مع تلعثمه فيقرر أن يستخدم موهبة الكتابة لديه ليتلاعب ويتربح بها إلى أن ينتهى به الأمر فى السجن ومن ثم نرى ما يعانيه فى السجن كذلك من تلعثمه.

الرواية بأكملها تدور بخط يد ذلك المتلعثم، الذى يلجأ أحيانًا إلى كتابة الرسائل للقس وغيره، أو يسعى أحيانًا لعزاء نفسه فى مذكراته الخاصة، وأحيانًا أخرى يظهر لنا القاص والكاتب الأدبى القوى بداخله، ويدرك القارئ ذلك من صيغة كل خطاب سواء بالمرسل إليه، أو باللغة المستخدمة التى يغيرها ببراعة في كل خطاب، بين لغة مليئة بالتلاعب والإثارة للشفقة، يجد القارئ نفسه بين تساؤلات عديدة: أهو ضحية أم جاني؟ هل هو بحاجة للدعم حقًا أم للعقاب؟

ولد تشارلز ليفنسكى فى زيورخ عام 1946، وهو كاتب مستقل منذ عام 1980. نال شهرة دولية بروايته «ميلنيتس»، التى نالت العديد من الجوائز، ومنها الجائزة الفرنسية لأفضل

كتاب أجنبي، وجائزة مؤسسة «شيلر» الألمانية، وجائزة أفضل رواية ألمانية. كما رشحت روايته «أنديرسين» فى القائمة القصيرة لجائزة الكتاب السويسري، ورشحت روايته «كاستيلاو» لجائزة الكتاب الألماني، ورشحت رواية «جيرون» لجائزة الكتاب السويسري. يعيش تشارلز ليفنسكى فى فرنسا فى الصيف، وفى زيورخ فى الشتاء.

صدور الترجمة العربية لرواية «قلق الأمسيات» لماريكا لوكاس رينفيلد

عن دار العربى للنشر والتوزيع صدرت الترجمة العربية لرواية «قلق الأمسيات» للكاتبة الهولندية ماريكا لوكاس رينفيلد، والفائزة مؤخرا بجائزة «المان بوكر العالمية 2020»، ويترجمها إلى العربية محمد عثمان خليفة.

قلق الأمسيات

تدور الرواية حول فتاة تعيش مع عائلتها المتدينة فى ريف هولندا وفى أحد أيام الشتاء، يذهب أخوها فى رحلة للتزحلق على الجليد، ويتركها وحدها فى المنزل، وفى لحظة غضب، تدعو عليه، فلا يعود إلى المنزل أبدًا، يسيطر الحزن على العائلة كلها، وتبدأ بالانعزال عن الجميع، والدخول فى عالم من الأحلام المزعجة.

«لطالما فكرت كثيرًا فى حقيقة أننى الصغرى، وكيف أن لا أحد يقول لى بأننى سيُسمح لى بفعل أى شيء عندما أصبح كبيرة كفاية.. ولذلك سألت الرب بأن يأخذ أخى «ماتياس» ويترك لى أرنبي.. آمين».

هذه هى الرواية الأولى، للشاعرة «ماريكا لوكاس رينفيلد»؛ وتتميز لغتها بالتجريبية، والشاعرية وهو ما نجحت المترجمة «ميشيل هاتشيسون» فى نقله خلال ترجمتها الرواية إلى الإنكليزية.

فازت الرواية أيضًا بجائزة «ليبريس» الأدبية الهولندية عام 2019، وهى جائزة أدبية رفيعة المستوى فى هولندا، كذلك فازت «ماريكا لوكاس رينفيلد» كذلك بجائزة «مانبلاد التشجيعية» الهولندية عام 2015. حصلت كذلك عام 2016 على جائزة «سى بادينج» لأفضل ديوان شعري.

صدور الترجمة العربية لرواية «طلاق على الطريقة الصينية»

صدر عن بيت الحكمة للاستثمارات الثقافية ومنشورات المتوسط، الترجمة العربية لرواية «طلاق على الطريقة الصينية» من ترجمة أحمد السعيد ويحيى مختار، ومن المقرر أن تصدر الرواية تحت اسم مغاير للاسم الأصلي للنسخة الصينية التى حملت اسم: «أنا لست بان جين ليان». وبان جين ليان هو اسم لشخصية في التراث الصيني يضرب بها المثل في الخيانة

الزوجية، لذلك فضل المترجمان استخدام اسم بديل يناسب القارئ العربي.

الرواية ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، حيث الترجمة العربية هي اللغة رقم ٣٤، ومن اللافت أنها صدرت بأسماء مختلفة حسب كل لغة، حيث ترجمت للإنكليزية تحت اسم: «لم أقتل زوجي»، وفى الألمانية صدرت باسم: «لست عاهرة»، وفى الفرنسية والإيطالية صدرت بعنوان: «طلاق على الطريقة الصينية»، وفى لغات أخرى - مثل الكورية واليابانية - صدرت باسم: «أنا لست بان جين ليان»، وغيرها من الأسماء حسب رؤية كل مترجم وناشر فى لغته.

كما تحولت هذه الرواية التى أثارت ضجة كبيرة في الصين حين صدروها كفيلم سينمائي تحت اسم أنا «لست مدام بوفاري»، الذى أثار بدوره هو الآخر ضجة كبيرة سببها الطابع السياسي الذى تحمله الرواية، وقربها من دوائر أكثر سخونة فى الصين، مثل تعرضها لعقد اجتماعات مجلس نواب الشعب وغيرها.

والفيلم الذى أدت بطولته نجمة السينما الصينية فان بينغ بينغ، التي شاركت في الكثير من أعمال هوليود، مثل: سلسلة (X-Men) وغيرها، ومعها نخبة من أشهر نجوم الشباك بالسينما الصينية، كاد أن يمنع من العرض، لولا تدخل مسؤولين كبار بالصين لتمرير العرض، وحقق نجاحا كبيرًا جدًا في الصين، كما عرض خارج الصين فى العديد من دول العالم بالتزامن مع عرضه بالصين مترجما للإنكليزية.



في سيملا

د. طالب عمران

روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب
من أهم روّاد الأدب العلمي في سورية والوطن العربي

تبدأ رحلتنا إلى سيملا، المدينة المستلقية في أحضان الهمالايا، حيث المناظر البديعة والغابات الصنوبرية والطقس البارد خلال معظم أشهر السنة.

ونبدأ بالصعود من سهول البنجاب إلى الجبال الضخمة العالية، ونحن نحدق في الهاوية السحيقة الممتدة بين سلسلة الهضاب، تفغر فاهها لابتلاع أي وسيلة نقل حرن بها صاحبها فهوت.. كانت الطرقات الخطرة المتعرجة بين التلال، مصدر خوف من غالبية ركاب الباص الذين بدأوا يعتادونها شيئاً فشيئاً.. وقد انتشرت المواقع العسكرية ونقاط التفتيش نظراً لقرب سيملا من الحدود الأفغانية حتى ان الفنادق في سيملا لا تستقبل السائح أو الزائر الأجنبي إلا إذا كان يحمل جواز سفره وبطاقة إقامته، وإلا

فإن السلطات المسؤولة هناك، تدخله السجن وتجبره أيضاً على دفع غرامة مالية، وهذه العملية تتكرر باستمرار مع الطلبة الأجانب الذين يزورون سيملا دون أن يصطحبوا جوازات سفرهم أو بطاقات اقامتهم مكتفين بالهوية الجامعية التي لا تقبلها السلطات كبديل عن جواز السفر، ولامجال المناقشة في هذا الموضوع.

ما ان وضعنا أرجلنا على أرض سيملا بعد رحلتنا المتعبة حتى تخاطف الحمالون حقائبنا متنافسين لنيل (البقشيش) الذي لا يزيد عن روبيتين وربما دلّك أحدهم على فندق قريب يرغمك أحياناً على الذهاب إليه وهو يتمتم (شالوبهي)، أي لنذهب يا أخي.

في سيملا السيارات قليلة ووسائط النقل الأخرى شبه معدومة وليس الا طرقات متعرجة ومصاعد كهربائية تنقل الناس أحياناً من مناطق منخفضة إلى مناطق مرتفعة أو العكس فيرتاحون من متاعب الصعود والهبوط.

الفنادق في سيملا متفاوتة تتراوح أجرة المبيت فيها بين عشر روبيات وثلاثين روبية والمياه قليلة تضخ يومياً في ساعات محددة وأغلب سكان المدينة من السيخ والهندوس الذين بنوا معابد جميلة مزخرفة. . وهناك معبد هندوسي في أعلى قمم سيملا، يعتبر السكان أن تحمل المشقة للوصول إليه هو نوع من التقرب للآلهة وتنتشر في داخل المعبد تماثيل آلهة الهندوس المتنوعة (رام، كريشنا) وسط الشموع المشتعلة ورائحة البخور وتنتشر في منطقة المعبد قرود كثيرة من فئة (الماكاكاريزوس) ذوات الذيول، والقليل من قردة البونجيدا معدومات الذيل.. وفي سيملا القليل من والقليل من الشمبانزي والكثير من القردة ذات الذيول القصيرة القريبة إلى أرقى العائلات القردية، وهي تسرح بين الأشجار وتداعب السكان وتختطف الأطعمة. وفي المعبد الهندوسي المذكور تجتمع القرود حولك إذا كان لديك بعض الأطعمة وان لم تكن لطيفاً معها خطفت الأطعمة منك بشراسة دون أن تؤذيك إذا لم تتحرش بها.

معظم المصطافين الذين يقيمون في سيملا من أغنياء الهنود من التجار والموظفين الكبار وقليل من الأجانب.. وقد التقيت فتاتين من المانيا الغربية كانتا تقصدان مستشفى سيملا الكبير وهما تمتلكان إذنا بالإقامة والعمل كممرضتين لأنهما أوروبيتان.. فأوروبا بالنسبة إلى الهنود هي الحضارة والتقدم والعلم وهم يحيطون الأوروبيين بالرعاية والاهتمام، على عكس معاملتهم للشرقيين من الدول المجاورة الذين يتصرفون معهم تصرفات تنم عن عدم الاحترام لهم.

***

في المعبد الهندوسي حدث شجار بين أحد الأصدقاء ومجموعات القرود. فقد اشترى هذا الصديق بعض المونفلي (نوع من الفستق) والحمص وأعطى قرداً صغيراً شيئاً منه فتجمعت حوله القرود ولكنه أبى أن يعطيها شيئاً فثارت وحاولت اختطاف الكيسين الصغيرين اللذين يحملهما بالقوة ولكنه قاومها وركض فتجمعت حوله مئات القرود لا يعلم أحد من أين أتت خلال هذه الفترة القصيرة. قلنا لصديقنا أن يعطي القرود ما يحمل فأبى واستمر في مداعبتها، حتى سقط على جانب الطريق فانقضت عليه القرود وخطفت منه الكيسين.. واتفق ان وجدت في المكان عائلة هندية صغيرة مكونة من الأب والأم وطفل رضيع، وفي ذروة هيجان القرود هاجم أحدها الأم واختطف منها زجاجة الحليب الخاصة بطفلها وكانت ممتلئة تماماً فأعطاها القرد الذكر إلى قردة أم فألقمتها فم صغيرها فوراً.. وقد حاول الرجل التحايل على القردة وارجاع زجاجة الحليب إلى زوجته ولكن القردة هربت بعيداً، وبعد دقائق عادت ووضعت الزجاجة الفارغة من الحليب بأدب عند جذع شجرة ضخمة، حيث تقدم الأب متردداً ليتناولها في حين انطلقت القردة الأم وصغيرها تنضم إلى مجموعة القرود.

أصبحت اللعبة مسلية، بعض صغار الشبان الهنود اشتروا (موالح) من البائع الذي لم تقترب منه القردة على الاطلاق، وبدأوا يعبثون مع القردة التي بدأت تقوم بحركاتها المضحكة قبل أن تنجح في اختطاف الأطعمة.

***

تجلس في حديقة غاندي الصغيرة التي تطل على تمثاله وساحته، حيث يمتد أمامك شارع طويل منبسط سوته الآليات فوق إحدى الهضاب العالية في سيملا.. في فرع من هذا الشارع سوق خاص بأهل التيبت الذين يعرضون بضائعهم المصنعة ولوحاتهم الفنية الجميلة المستوحاة من مناظر التيبت الساحرة. . منسوجات من التيل والنايلون، شالات مزخرفة من الصوف، ثياب من القطن الملون بألوان فاقعة، تحف خشبية، لوحات تمثل قوافل الصاعدين والهابطين من الجبال المرتفعة التي تغطيها الثلوج طوال العام..

وثمة فتيات جميلات يبتسمن للزوار، ويداعبنهم بجمل انكليزية ذات لكنة محلية، يجذبن السائح أو الزائر إلى سلعهن المعروضة المنتشرة في أسواق مكشوفة على الأرصفة.

وللفقراء في سيملا عذاباتهم وتعاستهم، فهم يعملون كحمالين، أو يخرجون عربات يقلون بها سياحاً إلى مختلف المناطق.. والحمالون يصلون إلى المرتفعات وهم يلهثون بأحمالهم من جراء الانحدارات الشاهقة.

في سيملا يتشابه الزوار الهنود وسكان المناطق المرتفعة وليس من وجوه غريبة بينهم سوى وجوه أهالي التيبت.. وهناك ساحات وحدائق جميلة وتماثيل كثيرة لرجال وطنيين وأكثر من نصف أهالي سيملا يهاجرون إلى الجنوب ولايبقى سوى فلاحي المنطقة وعمالها وبعض من تجارها وموظفيها.. وحين تصبح سيملا مغطاة بالثلوج يأتي إليها الزوار ولكن بنسب قليلة للزلج على الجليد الذي يغطي المنطقة برمتها لفترة طويلة.. وفي فترة تراكم الثلوج تعطل الجامعة والمدارس كما في كشمير تماماً..

فلاحو المنطقة بسطاء طيبون يخاطبونك بود وهم لا يتأخرون عن تقديم المساعدة إليك إذا طلبتها فهم شأن الفقراء في كل بلدان العالم.. وهم يعملون في زراعة الخضر وغرس أشجار الفاكهة والعناية بها.

لامجال للمقارنة بين مدينتين كعليكرة مثلاً وسيملا.. عليكرة أو عليكار مدينة الفقر والمتاعب والمنبوذين والمشوهين والمتسولين الذين يطاردونك في كل مكان، وترى الكوابيس الحية تتحرك حولك في جنون الفقر والحرمان.. بينما سيملا مدينة أثرياؤها وزوارها متخمون يعتنون بكلابهم أكثر ما يعتنون بخدمهم.. عليكار المتعبة الفقيرة المشوهة المعالم السابحة في بحر القذارة.. وسيملا النظيفة المرتبة..

هل يستطيع الجائع أن يرى الجمال أو مفاتن الطبيعة؟ أي جمال في العالم لا يغريه بقدر ما تغريه لقمة تسكت معدته الخاوية.. جمال المناطق السياحية هو جمال مشوب بالجوع والعذاب..

سقط المطر فجأة مصحوباً بعواصف ورعود وبرق يبدد الظلمة، واستمر طوال الليل وفي الصباح انقشعت الغيوم، وظهرت الشمس تتخلل أشعتها الشقوق والنوافذ والأشجار الصنوبرية الكثيفة.. مع شروق اليوم التالي، طلب منا صاحب الفندق الذهاب بصحبته إلى قسم الشرطة لتدوين المعلومات الواردة في الجواز من أننا نحمل الأوراق الثبوتية اللازمة للإقامة في الهند..

اجتزنا بعض الشوارع، ثم وصلنا إلى بناء من الخشب كثير الدهاليز والسراديب المعتمة.. تكلم الرجل طويلاً مع مسؤول الشرطة هناك، وبدأت تلوح لنا وجوه مقطبة مالبث رئيسها أن حسم الموضوع بتحويلنا إلى قسم آخر.. ولكن لماذا؟ هذا هو السؤال الذي أقلقنا: هل نحن ضيوف غير مرغوب فيهم؟ وعرفنا هذا السبب متأخرين: أحد أصدقائنا لم يحضر جواز سفره بل أحضر بطاقته الجامعية دون أن يفكر في خطورة هذه المنطقة السياحية الجميلة.. في الطريق نواكب صاحب الفندق غاضبين وحين نصل القسم الآخر للشرطة يكون غضبنا قد وصل لذروته.. وقد فهمنا اللعبة، لم نكن

أصلاً ندري ان بطاقات الإقامة ضرورية إلى جانب جوازات السفر وقد تجول أغلبنا في معظم المدن الهندية دون أن يسأله أحد عن جواز سفره.. كان صاحب الفندق يريد منا أن ندفع مبلغاً إضافياً ليتسرّ به على صديقنا وقد لمح إلى ذلك عدة مرات.

يبدأ الازعاج يتسلل إليك من هذه الأمور المربكة المتداخلة المتناقضة: يتكلم مأمور الشرطة مع صاحب الفندق بالهندية: نفهم نتفاً من الحديث؟ ((لماذا تزعجون الغرباء هكذا؟ ادوا واجباتكم فقط. لا أحد يطالبكم بأن تصبحوا مخبرين)).. كان رجلاً سميناً تبدو عليه الطيبة اكتفى بأخذ تعهد من صديقنا بأن يرسل إليه صورة عن الجواز وبطاقة الإقامة.. وكتب التعهد في القسم الأول للشرطة الذي أزعجنا وجوه رجاله المتجهمة.

***

بعد الظهر هبطنا إلى وادي سميلا الرئيسي قاصدين منطقة الشلالات حيث تهنا في طرقات وعرة عبر غابات الصنوبر الكثيفة وبين الفينة والأخرى تمر ناقلة عسكرية مسرعة خفنا من إيقاف أي منها للسؤال عن الطريق الصحيح إلى الشلالات.. نصل تقاطع طرق فنرى رجلاً سردارجياً (من السيخ) نسأله عن الطريق الصحيح، يقول: ((هي ليست شلالات بالمعنى الذي تظنونه ـ شلالات غزيرة متدفقة من أماكن عالية ـ ليست إلا مياه جارية هابطة من مناطق مرتفعة لتتجمّع أسفل الوادي هناك في القاع)) أصبنا بخيبة وقد كنا نعتقد أننا سنزور شلالات، كشلالات نياغرا..

حدقنا في الوادي كان وادياً سحيقاً حوله هضاب منحدرة مشجرة بشجر عال تتكاثف في أشجار الصنوبر وأشجار المناطق الباردة بأنواعها.. ولا أثر للقرود في المنطقة، ولكن هناك حيوانات أخرى كالذئاب، التي بدأت هجرتها وقد بدأ فصل الصيف في سيملا ولم تستكمل هجرتها بعد..

يدلنا السردارجي على طريق العودة، ويقترب منا، وقد ابتعدنا عن السردارجي، ثلاثة رجال لا تبدو عليهم الطيبة ربما كانوا من رجال المخابرات أو من بعض الفضوليين المزعجين الذين يحاولون الإيقاع بالسياح بوسائل قد لا تخلو من العنف وهذا أمر غير طبيعي في الهند..

نقطع الطريق الصاعدة دون أن نعيرهم اهتمامنا، حتى نصل إلى الشارع الرئيسي شارع الحركة والناس والحيوية..

***

بدأت رحلة العودة. نزلنا من منطقة تجارية شعبية كان السيخ فيها يحتفلون

بعيد الشهيد يلعبون بالسيف والترس ويرقصون، يغنون ويهزجون أهازيجهم الدينية تشاركهم النسوة في ذلك.. أخذ الازدحام يزداد، اخترقنا بصعوبة صفوف الناس ونحن نهبط طريقاً ملتوية ودرجات تفصل طبقات سكنية بعضها عن بعض حتى وصلنا منطقة (الباص ستان).

حيث أخذنا مقاعدنا في باص بدأ سائقه مرحاً، وما لبث ان ترجم هذا المرح إلى سرعة هائلة في طرقات خطيرة متعرجة، يدور ويلتف بمرونة والضوء يخفت قليلاً قليلاً، حتى يتلاشى في عتمة مديدة تغمر المناطق فتبدو الأودية كفوهات سوداء مخيفة، ومع ضوء الباص الذي كان ينير الطريق، كانت حيوانات صغيرة تقفز على الجانبين وأناس يروحون ويجيئون في منطقة كثيرة القرى وأماكن الاصطياف..

تعطل الباص في مدينة (سولان)، خرجنا للتفرج على عرس هندوسي لفت نظرنا بضخامته.. كان العريس وسط موكب بهيج وقد اعتلى ظهر حصان مزين بالزهور والوشائح الملونة يحف به الموسيقيون والمغنون وتواكبه حلقات الرقص التي تتبارى فيها الفتيات والشبان وكانت المصابيح تنتشر وسط الموكب وتقام المآدب. والعادة أن يستمر العرس لأيام.

وتقام الحفلات الجماعية في السرادقات الضخمة وتضاء المصابيح ليلاً. كان هذا على حساب والد العروس الذي يدفع كل مصاريف العرس ويفرش البيت ويؤثثه دون أن يكون العريس مجبراً على دفع شيء.. فقط يتسلم عروسه من أهلها ومعها كل لوازم البيت.. لذلك فالهندوس من الطبقات دون الوسط يعانون الكثير حتى يتمكنوا من تزويج بناتهم على عكس المسلمين الذين يدفع رجالهم المهور ويتكلفون بكل النفقات.. والمهر هنا عند الطبقات الفقيرة لايقل عن عشرة آلاف روبية وعند الطبقات الوسطى لا يقل عن (400) ألف روبية ويكون المهر أكبر بكثير لدى الطبقات الغنية.

أما طبقة الهاريجان (المنبوذين) فرجالها يزوجون دون مقدمات ولا أفراح ولا نفقات يتعرف الرجل على امرأته مصادفة ويتزوجها بهدوء ويتكفل الاثنان بالمصروف حيث تعمل المرأة من هذه الطبقة المسحوقة كالرجل في الأعمال اليدوية المجهدة وحمل الأثقال وإذا انجبت الأولاد يساعدها أولادها في كل شيء وتربيهم وهي تعمل.. هذا إذا كان الرجل والمرأة عاملين، أما إذا لم يجدا عملاً يعينهما على مشاق الحياة فالتسول والانطلاق غير المرتبط بشيء لا بأسرة ولا بأولاد.. هو السائد غالباً..

بين المنبوذين تكثر العلاقات السريعة والأولاد الذين لا يعرفون آباءهم، وتكثر فنون التسول وتشويه الأعضاء لاستدرار العطف والشفقة.

***

في المدن الهندية القريبة من الأنهار حيث تكثر المستنقعات يبدو لك كل شيء متنافراً، مناظر جميلة خضراء تذهلك بجمالها وأنت تحدق في الصورة عن بعد وما إن تدخل في أعماقها حتى تفاجأ بالقرف والعفن. روائح كريهة تنتشر يضيق بها صدرك ومياه عكرة قذرة تغطي سطحها الآسن طبقات من ركام الأوساخ التي تفرخ البعوض والذباب.. المجاري مكشوفة في كل المدن تمتد قرب المنازل الفخمة الأنيقة والأكواخ الهزيلة.. البعوض يحوم حولك ويتجمع أسراباً تطير فوقك تلاحقك مهما حاولت الانفلات منها.. وإذا كنت ترتدي ألبسة قاتمة ازدادت تجمعاً حولك لذلك يرتدي الهنود الملابس البيضاء أو فاتحة اللون بسبب الطقس الحار ومن أجل الهروب من تجمعات البعوض بعد المغرب بقليل.. أما الذباب ففي كل مكان في المطاعم ومخازن الأغذية والمقاهي، حتى المرتبة منها، وفي المكتبات في الأحياء الشعبية.

وتنتشر الملاريا من جراء تكاثر البعوض بنسب عجيبة بين سكان القرى القريبة من الأنهر والمستنقعات، تنهي حياة الأطفال بحمى الملاريا وتصيب الكبار فيقضون حياتهم مرضى..

في المدن اخترعوا دواء لمكافحة شر البعوض: مراهم تطلي بها الأمكنة المعرضة للهواء في الجسم تبعد البعوض عن تلك الأمكنة أو بخور حلزوني يطرد دخانه البعوض من الأماكن التي يتجمع فيها ولكن كل هذا ليس متوفراً بنسبة كبيرة إذ أن هناك حبوب الأنتي ملاريا لمنع اليرقات من النمو في الدم تنتشر حتى في البقاليات.. أما لماذا لا تكافح الحكومة خطر البعوض برش المستنقعات والبرك الآسنة بالمبيدات فلأن الديانة الهندوسية تحرّم القتل مهما كان نوعه، حتى بالنسبة للحيوانات والحشرات الصغيرة الضارة..

قتل الحيوان محظر تماماً يخضع من يقترفه للمحاكمة، لذا فالحيوانات تسرح وتمرح في عموم الهند دون ضابط ودون أن يعكر صفو شرودها أحد.

الصيد ممنوع، وقتل الحيوان ممنوع، وثمة أنواع كثيرة من الطيور تنتشر في كل مكان تدخل المطاعم والمحلات والبيوت دون أن يزعجها أحد.

إن المبدأ الهندوسي المنادي بالسلام وعدم إيذاء الأحياء هو الذي جعل غاندي ينتصر على أقوى دولة استعمارية في منتصف هذا القرن ـ وهي بريطانيا ـ ولكن ألا تؤثر الحشرات والحيوانات الأخرى الضارة على الهند نفسها؟

Table of Contents

Issue No. (182) - Summer 2020

Issue No. 183, Summer 2020

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and research, translated from world literature

correspondence is to the care of the Editor-in-Chief **awuworldliterature@gmail.com**
Arab Writers Union - Damascus - Mezzeh AutoStrade - P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241